

فنون السينما

المجلس
الاعلى
للثقافة



مركز
الدراسات
والبحوث
الثقافية

ترجمة
عبد القادر القلمساني

المشروع القومي للترجمة

فنون السينما

ترجمة وإعداد : عبد القادر التلمساني



٢٠٠١

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– مختارات مترجمة من :

- الجزء الأول : من أعمال فرانك جوتيران .
 - الجزء الثانى : دراسات بقلم عشرة من كبار السينمائيين فى العالم .
 - الجزء الثالث : عشرة أفلام هزت العالم .
- ترجمة وإعداد : عبد القادر التلمسانى

المجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم كافة الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم المختلفة ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

مقدمة

الكتابة بالكاميرا ليست أمرا عسيرا ، بعيد المنال . ولأنها كذلك ، فتعلمها ، وحتى إجادتها كان بدءا من اختراع السينما ، في تناول أى مولع بصناعة الأطياف . وعلى العكس من ذلك تماما كان الأمر مع الكتابة بالقلم . فرغم أنها الأقدم بمئات ، ولا أقول بآلاف السنين ، فصانعو الأطياف عندنا ، وذلك فيما عدا فئة قليلة ، قد لاقوا فى سعيهم لإجادتها من الصعوبات الشىء الكثير .

ومن هنا جنوحهم إلى طرح ممارستها وراء ظهرهم ، كى يتفرغوا أتم التفرغ إلى الكتابة بالكاميرا .

وعلى كل ، فمن تلك الفئة القليلة التى أَلَمَّتْ بالكتابة بالكاميرا والقلم معا ، المخرج عبد القادر التلمسانى صاحب « فنون السينما » .

ولا غرابة فى هذا ، فمما يُعرف عنه أنه قد نال من الثقافة السينمائية أوفى نصيب ، وملك ناصية اللغة والقدرة على التعبير المبتكر ، فاستقام له أسلوب سينمائى فصيح ، متحرر من التعقيد ، مترفع عن الأخطاء وهو – بدلالة أجزاء مؤلفه الأربعة – خبير بفن السينما .

استجلى أسرارهِ على نحو اتسعت معه دائرة معرفته به ، بحيث شملت تاريخه ، بدءاً من إرهاصاته الأولى ، قبل قرن من عمر الزمان ، وحتى مجيئ الموجة الجديدة الفرنسية ، مع بدايات عقد الستينيات .

فالجزء الأول يعرض باختصار غير مخل لجميع مراحل صناعة الفيلم ، بدءاً من السيناريو وحتى الإخراج .

ومن ميزاته أنه يعرض لتلك المراحل بأسلوب سهل يندر أن نرى مثله فى الكتب التى عن السينما ، بلغتنا العربية .

والوصول إلى هذا الأسلوب يتطلب حساسية فنية صادقة ، فضلاً عن حسن الإلمام باللغة . فإذا ما انتقلنا إلى الجزعين الثانى والثالث وهما خاصان بدراسات وأفلام مختارة ، وعددهما فى كلتا الحالتين عشرة لا تزيد ، فسنجد أن الاختيار فى كليهما قد صادفه التوفيق إلى حد كبير.

فالدراسات لأعلام من أمثال : شارلى شاپلن ، وچان رينوار ، وأورسون ويلز ، وريبرتو روسيليني ، ومايكل أنجلو أنطونيونى .

والأفلام من ذلك النوع الذى هزّ العالم مثل : التعصب ، والمدرعة بوتيمكين ، والمواطن كين ، وروما مدينة مفتوحة ، ومعركة الجزائر .

ولا بدّ لى أخيراً من وقفة عند « دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية » ، وهو الجزء الرابع والأخير ، لأقول إن الأسماء التى انطوى عليها لا تزيد عن خمسة وسبعين سينمائياً ، جرى اختيارهم من بين ألف سينمائى جاء ذكر كل واحد منهم بإيجاز شديد فى قاموس للمؤرخ الفرنسى الراحل « جورج سائول » .

ولا أملك إلا أن أشهد بأن ذلك الاختيار كان ، رغم صعوبته ، موفقاً ، جديراً بالاستحسان .

وختاماً ، فيا حبذا لو كان هذا المؤلف فاتحة لمؤلفات سينمائية أخرى بنفس سهولة الأسلوب ، ووفرة المعلومات .

مصطفى درويش

القاهرة فى ٢٦ / فبراير / ١٩٩٩

فهرس

الصفحة

9	الجزء الأول : فنون السينما
13	- السيناريو
21	- الديكور والاكسسوار والملابس
27	- التصوير
33	- المونتاج
39	- الإخراج
43	- الاسكربت
45	الجزء الثانى : دراسات بقلم عشرة من كبار السينمائيين فى العالم
47	- السينما أيام زمان ، بقلم جورج ميليس
55	- اكتشاف العالم ، بقلم روبرت فلاهيرتى
57	- عن السيناريو والمسرحية والرواية ، بقلم بيلا بالاش
67	- كيف أضحك الجمهور - الجمهور لا يعرف ما يريد بقلم شارلى شابلن
79	- عن التمثيل السينمائى ، بقلم چان رينوار
83	- بين الحياة والفن ، بقلم رينيه كليز
87	- إظهار الرجل ، بقلم چوريس إيثانز
89	- عن الديكور والمونتاج ، بقلم روبرتو روسيللىنى
95	- عن الإخراج السينمائى ، بقلم ميكي لانجلو أنطونىونى
99	- الفيلم هو شريط من الأحلام ، بقلم أورسون ويلز

101 الجزء الثالث : عشرة أفلام هزت العالم
105	- التعصب ، إخراج دافيد وارن جريفيث
109	- عيادة الدكتور كاليجارى ، إخراج روبرت واين
113	- البحث عن الذهب ، إخراج شارلى شابلن
117	- المدرعة بوتيمكين ، إخراج سيرجى أيزنشتاين
121	- مغنى الهجاز ، إخراج آلان كروساند
125	- المواطن كين ، إخراج أورسون ويلز
129	- روما مدينة مفتوحة ، إخراج روبرتو روسيليني
133	- راشومون ، إخراج أكيرا كوروساوا
135	- هيروشيما حبيبى ، إخراج آلان رينيه
137	- معركة الجزائر ، إخراج جيلو بونتيكورفو
141 الجزء الرابع : دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية

الجزء الأول

« فنون السينما »

عن كتاب «أحب السينما»

فرانك جوتيران

فى بداية كل فيلم – وأحياناً فى النهاية – يقرأ المتفرج عديداً من الأسماء لممثلين ومصورين وكتاب سيناريو ومهندسى ديكور ومديرى معمل ومهندسى صوت ومديرى إنتاج ومخرجين .. وطائفة أخرى من أصحاب المهن : مونتاج ، وميكساچ ، وتريكاچ ، وملابس ، وأكسيسوار وخلافه .

فنون السينما إذن عديدة .. وسنختار منها أهمها وأكثرها فاعلية فى البناء الفنى للفيلم لنستعرضه فى الصفحات التالية .

* السيناريو .

* الديكور والاكسيسوار والملابس .

* التصوير .

* المونتاج .

* الإخراج .

السيناريو

السيناريو لفظ إيطالي يعنى - كما تقول دائرة المعارف الفرنسية « لاروس » -
« عرض وصفى لكل المناظر التى سوف يتكون منها الفيلم .. وحينما يعالج هذا
النص ويكتب له الحوار ويعد للتصوير يصبح السيناريو النهائى ويسمى عادة
« التقطيع الفنى » .

* * *

حينما ولدت السينما فى أواخر القرن قبل الماضى (ديسمبر ١٨٩٥) لم يكن
هناك سيناريو .. كان المخرج يرتجل كل مشهد فى مكان التصوير نفسه .. ويعطى
التعليمات لكل ممثل عما يفعله فى اللقطة التالية .. ولم يكن طوال الفيلم فى العادة
يجاوز الدقائق العشر أو العشرين ..

وحينما تطورت السينما وتبلورت لغتها وبانت شخصيتها وأسلوبها المميز .. ولد
السيناريو فى العشرينات من هذا القرن .. ولقد طال الفيلم حتى بلغ ساعات
عرض متواصلة .

وكانت السيناريوهات الأولى فى الواقع مجرد مساعد تقنى ولاشئ
سوى قوائم بالمشاهد واللقطات لراحة المخرج .. كانت تحدد مايجب أن يكون فى
« الكادر » وبأى ترتيب يكون .. ولكنها لم تكن تقول شيئاً عن كيفية العرض
والتقديم ..

ومع ولادة الفيلم الناطق وتأكيد وجوده (عام ١٩٢٧) أصبح للسيناريو
أهمية كبيرة .. بعد إضافة الحوار إليه .. دعامة جديدة من دعائم تكوين الفيلم فى
صورته الحالية .

والواقع أنه منذ أن أصبحت السينما « صناعة » مهمة والشركات فى فرنسا
وأمریکا تتعاقد مع كتاب سيناريو محترفين بمرتبات شهرية - باعتبارهم من العناصر
الفنية المكونة للفيلم - كالمصور والمخرج والممثل - وبعض هؤلاء السيناريست

المحترفين قد أمضوا طوال حياتهم فى هذه المهنة - مثل « سوليفان » الذى تخصص فى كتابة أفلام رعاة البقر - ولعله لا يزال يعمل فى هوليوود إلى يومنا هذا ؟

وقد تعاقد الإيطاليون بدورهم ومنذ عام ١٩١٤ مع الشاعر العظيم « جابريل دانونزيو » بمبلغ ضخم جدا لكتابة سيناريو فيلم « كابيريا » الشهير فى تاريخ السينما الصامتة .

وبعد أن كتب سيزار زافاتينى سيناريو فيلمه سارق الدراجات عام ١٩٤٨ .. أصبح واحدا من أهم منشئي مدرسة « الواقعية الجديدة » فى السينما . وبذلك يتأكد لدينا ما للسيناريو من أهمية أولى فى فنون السينما .

ولكن .. ماهو السيناريو ؟

طلب الناقد السينمائى « فرانك جوتيران » مؤلف كتاب « أحب السينما » الذى ظهر عام ١٩٦٢ من السيناريست الفرنسى المحترف جان فيرى أن يحدثه عن السيناريو وكيف يكتبه .. فدار بينهما هذا الحديث .

مراحل كتابة السيناريو

* كيف أكتب سيناريو ؟

- لنضرب لذلك مثلا . لقد أعطى لى أحد المنتجين مسرحية كوميدية لاقتباسها للسينما هى : الأبواب المغلقة « يجب على أولاً أن أجد « القصة » إنها مشكلة هندسية ، ولا بد أن أعثر على خط وهمى تتعلق به حوادث الفيلم كلها . وهنا أكتب سينوبسيس (ملخصا مختصرا) أو معالجة درامية أطول قليلا وتشتمل (القصة) على خمسة وعشرين صفحة .

وإذا وافق المنتج أكتب بعد ذلك التتابع وهو سلسلة متتالية من المشاهد من ٧٥ إلى ٩٠ صفحة فى المتوسط - تصور مارويناه فى « القصة » . وفى هذه المرحلة نرى الشخصيات فى وضوح وهى تعيش وتتحرك . وتتطور تطوراً درامياً يصل بها إلى القمة .

وإذا طلبوا منى أن أكتب الحوار فسيكون ذلك فى مائة صفحة أخرى . ويجب أن تتجنب أن يزيد طول السيناريو والحوار عن مائتى صفحة تقريبا .

موضوع السيناريو

* كيف يختارون موضوع السيناريو ؟

– بألف طريقة . يستطيع الممثل أن يفرض موضوعا . فمثلا تحمست برجيت باربو مرة لرواية « الأبله الكبير » وطلبت من المخرج الشاب جاك أوريل أن يستخرج منها سيناريو ثم يعدله بصورة جعلت أوريل يفضل كتابة سيناريو جديد هو : « اللجام حول الرقبة » . ثم تعاقدت برجيت مع المخرج روجيه فاديم على الإشراف الفنى على الفيلم مما أغضب أوريل فترك العمل ووقع فاديم العقد .

ويختار المنتجون على الخصوص الموضوعات التى نالت نجاحاً فى المكتبات . وبهذه المناسبة حدثت حكاية مضحكة وغريبة للكاتب « نويل كاليڤ » فقد تقدم يوما بسيناريو جديد لأحد المنتجين فرفضه المنتج ، ثم نشر « كاليڤ » الموضوع فى صورة رواية بوليسية فنالت إحدى الجوائز فأسرع نفس المنتج إلى الناشر ليشتري حقوق الرواية وأخرجها فيلما . ويهرع المنتجون لشراء الحقوق السينمائية لأعمال فرانسواز ساجان مثلا . وفى الولايات المتحدة يدفعون ملايين الدولارات لأحسن الروايات المباعة والمسرحيات الناجحة . ويحدث أيضا أن يضارب البعض على مؤلف شاب بشراء حقوق روايته فور صدورها . فإذا بيعت جيدا أمكن التنازل عنها ببيع وفير لمنتج آخر .

وهناك مصادر أخرى لموضوعات الأفلام .. فالكتاب الكلاسيك من أمثال ستانندال وبلزاك وهوجو ، نجاحهم مؤكد على الشاشة كما هو الحال فى المكتبات . كذلك تأخذ السينما موضوعاتها من الحوادث الجارية مثل « غرق السفينة تيتانيك » ، ومن القضايا الكبرى ، ومن كل شيء . والموضة اليوم هى على الخصوص الموضوعات اللاسينمائية ، أو مايسمونه « حالات النفس » – مثل « هيروشيما حبيبي » .

الكتابة بالطلب

* هل يؤلف سيناريوهات دون أن يطلب منه ذلك ؟

– قال كاتب لا أتذكر اسمه : « ليس لدى مشروعات ، ليس لدى سوى طلبات وهذا هو ردى .

السيناريست رجل يصلح لعمل كل شيء . إنهم يستدعوننى لإعادة كتابة سيناريوهات ربيئة أو ديالوج لايمكن النطق به .. ولكنى ، طبعاً ، أكتب موضوعات جديدة مؤلفة .

الجمهور يحب الحكاية

* ماهى القواعد التى تسير عليها فى عملك ؟

– ليس هناك قاعدة ثابتة ، ولكنى أعتقد أن الجمهور يحب أن نروى له قصة .
وحينما أكتب ألقى على نفسى هذا السؤال : ماذا يجب أن أظهر للمتفرجين ليصدقوا هذا الشيء أو ذاك ؟ وحتى لايعرفوا قبل الأوان ماسوف يحدث بعد ذلك ؟

قال مخرج يوماً أود أن أخرج فيلماً عن قبرص ، ونهينا إلى هناك ومكثنا ستة أشهر نجمع المعلومات عن البلد . وعشنا وسط أهلها . ولكن للأسف لم يتم إنتاج الفيلم فى النهاية .

ومرة أخرى أمضيت ستة أشهر مع المخرج كلوزو نعمل فى فيلم « لذة الحب » غير أن المنتج رجع فى رأيه ولم يتم الفيلم .

وهناك سيناريوهات كثيرة تتطلب أبحاثاً وفيرة ، وقد قرأت أكاديسا من الكتب عن الثورة الفرنسية ، وعن نابليون لكتابة سيناريو فيلم « السيدة المستهتره » .

نور المخرج فى السيناريو

* فى أى لحظة يتدخل المخرج فى العمل ؟

– يتدخل المخرج عادة منذ البداية . إنه هو الذى يختار الموضوع . ويندر اليوم أن نجد المخرج الذى يفرض عليه موضوعا ما ، ثم إن كثيراً من المخرجين الشباب يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم .

وحيثما أعمل مع المخرج كلوزو نظل نتناقش أسابيع كاملة من التاسعة صباحا حتى الليل . وإنى أنكر رواية ستيमान « رصيف أورفيغر » حينما اقتبسناها للسينما . لقد كان علينا أن نخلق شخصيات جديدة لم تكن موجودة أصلا فى الرواية .

ولم يكن لدى الوقت كى أعيش أو أفعل أى شىء .. لقد كان كلوزو رهيبا .

* واليوم . ألا تعمل مع كلوزو ؟

– لقد غير منهجه فى العمل . إنه يختار اثنين أو ثلاثة من السيناريست وذلك بناء على طريقة فى العمل تتلخص فى اختيار فكرة من هذا ثم فكرة من ذاك . ومقابلة الفكرتين ببعضهما ، ومعارضتهما لبعضهما البعض ، ثم تكمّلتهما فى النهاية .

* إن الإيطاليين يستعملون كثيراً هذه الطريقة . وأفلامهم غالبا مايوقع عليها ثلاثة أو أربعة سيناريست .

– لقد عملت فى إيطاليا . إنهم يتحدثون طويلا حول مائدة ، ويتناقشون . وبعضهم يترك العمل . وآخرون يعودون إليه . إن تقاليد مدرسة « الكوميديا ديلارتى » لاتزال المسيطرة عليهم . إنهم يفضلون كتابة اسكتشات على كتابة التتابع المستمر المترابط بمعناه السينمائى المعروف .

التقطيع الفنى

* نتحدث الآن عن المرحلة التالية للسيناريو وهى التقطيع الفنى ، فقد جرت العادة على أنه بعد الانتهاء من كتابة السيناريو والحوار يقسم ذلك إلى لقطات متتالية . وتقسم الورقة إلى ثلاثة أجزاء . على اليسار الصوت : موسيقا ومؤثرات صوتية : وفى الوسط الحدث والحوار . وعلى اليمين وصف حركة الكاميرا ، والديكور ، والإخراج . هل يشارك السيناريسست فى هذا العمل ؟

- كان جورج كلوزو ، حينما كنا نتناقش فى السيناريو ، يتخيل فى هذه المرحلة زوايا التصوير ، والمكان الذى سيضع فيه الكاميرا . وهكذا كان الديكور يولد من التقطيع الفنى .

واليوم ، بينى المخرجون الشباب - أو يكتشفون - الديكور أولاً . ثم يعملون على أساسه بعد ذلك ، ويستعملونه كركيزة لخيالهم يستعينون به ويتصورون لقطاتهم تدور فيه .

والمناهج تختلف وتتنوع ، فالمخرج « أوتان لارا » يكتب نوعين من التقطيع الفنى : واحدا للممثلين بالحوار والحديث وتحركات الممثلين ، وآخر تحدد فيه اللقطات واحدة بعد الأخرى . مع العنسات المستعملة فى التصوير والإضاءة المطلوبة ، وحتى أطوال اللقطات المتحركة « ترافيلينج » تحدد بالسنتيمتر . وكذلك يفعل « رينيه كلير » .

* ماهى مزايا هذا المنهج فى التقطيع الفنى ؟

- حينما يتخلص المخرج من هموم التكنيك ومشغوليياته يستطيع أن يوجه كل عنايته للممثلين أثناء التصوير .

* وماهى عيوب هذا المنهج وخطورته ؟

- العقم والعجز عن الإبداع من وحى اللحظة . وخير الأمور أن يكون هناك التقطيع الفنى المعد إعدادا طيبا ، مع الكثير من المرونة فى تنفيذه أثناء الإخراج .

السيناريست أثناء الإخراج

* هل تستطيع أن تتدخل أثناء عملية الإخراج ؟

- كلا . هذا من شأن المخرج وحده . ومع ذلك نجد أن « جاك بريفير » كان يتابع عن قرب شديد إخراج أفلام مارسيل كارنيه التي يشترك معه في كتابتها .

ولهذا السبب تحس بآثره واضحا في هذه الأفلام .

* وإذا لم تكن راضيا عن الفيلم ؟

- يبقى لنا حق واحد : أن نحذف اسمنا من على الفيلم ، وقد حدث ذلك لي في فيلم « أعراس البنقية » . لقد طلبوا مني كتابة سيناريو فكتبته وتم التصوير في إيطاليا . وحينما انتهى الفيلم ذهبت لمشاهدته في عرض خاص . فماذا رأيت ؟ لقد صور المخرج قصة مختلفة تماما عما كتبت ، فحذفت اسمي من على الفيلم .

* * *

السيناريو فى مصر

ولا يكاد الأمر فى مصر يختلف عما عرضناه من طرائق مختلفة فى وضع السيناريو فى الخارج - من خلال هذا الحديث .

ويصدق علينا تماما تعاون السيناريست والمخرج فى وضع السيناريو .. كما يصدق علينا أيضا ميل الجيل الجديد من المخرجين لكتابة سيناريوهات أفلامهم ..

وفى رأى أن السيناريو هو الفيلم على الورق .. وقد يستعين المخرج الفنان صاحب الرؤية السينمائية الخاصة بمؤلفين أو كتاب سيناريو ليشاركوا معه فى إبراز تلك الرؤية .. وقد لا يستعين بأحد .. إن كانت لديه موهبة الخلق الدرامى والقدرة على وضع خياله على الورق قبل تنفيذه على شريط الفيلم .

ويرى الناقد الفرنسى « جورج شارنسل » بحق أنه « فى ميدان السينما ، إذا كان هناك عديد من الأفراد يشاركون فى خلق الفيلم .. فإن هذا الخلق لا يكون - باعتباره خلقا فنيا - إلا إذا طبعه فنان واحد بطابعه » .

هذا الفنان هو المخرج .. هو الذى يكتب نص التصوير .. يكتب السيناريو لينفذه بعد ذلك فى فيلم سينمائى يشترك معه فيه عديد من الفنانين .. ويظل هو صاحب الطابع الغالب على الفيلم كعمل فنى .

وجدير بالذكر أن كبار السينمائيين الكلاسيك - من أمثال جريفيث وشابلن وأيزنشتاين ورينيه كلير - كانوا هم كتاب سيناريوهات أفلامهم .. لأنهم كانوا يملكون الرؤية السينمائية للفيلم فى الخيال .. وقبل أن يصبح صورا متحركة يلعبها ممثلون ويصورها مصورون .. ويلحم أجزاءها أصحاب مهنة المونتاج .

* * *

الديكور والإكسسوار والملابس

يقول المؤرخ السينمائي الفرنسي « جورج سابل » :

« فيما مضى من الزمان ، وقبل عام ١٩١٤ على التحديد ، كانت الاستوديوهات السينمائية تستعمل ديكورات مرسومة على مسطحات من القماش . ثم جاء الإيطاليون - وهم منذ عصر النهضة أحسن مهندسي ديكور في العالم - فاستعملوا الديكورات المشيدة على ثلاثة أبعاد في الفيلم التاريخي الشهير « كابيريا » عام ١٩١٤ ».

الديكور

ومنذ ذلك التاريخ لم يعد أحد يرضى باستعمال قطع القماش المشيدة على شاسيهات ، والمرسوم عليها واجهة قصر « مثلا » ، وإنما شيدوا هذه الواجهة . وطبعاً لم يستعملوا رخاماً أو حجارة وإنما شيدوا هيكل البناء وكسوه بمادة هي خليط من الجبس والأسمنت والجليسيرين تعرف بمادة « الأسْتاف » ، يسهل صبها ويمكن أن تأخذ كل الأشكال المطلوبة . وتبطن هذه المادة بالقماش أو الخيش لتقويتها، وحتى تستطيع لبعض الوقت مقاومة التغيرات الجوية . ومنذ اختراع هذه المادة في إنجلترا منذ قرن من الزمان ، والغالبية العظمى من الأبنية المؤقتة ، التي تقام فيها المعارض الكبرى تصنع منها . ويكون مادة « الأسْتاف » ويشكلها أخصائيون مهرة يعرفون كيف يقلدون حائطا من الطوب أو جذع شجرة أو كتلة من الصخر بحسبها الرائي حقيقة ، لا في الفيلم فحسب ، وإنما للنظرة الأولى في الاستوديو .

غير أن هذه المادة لا تكفي كل شيء .. فالأبواب والنوافذ التي نراها في الفيلم أبواب ونوافذ حقيقية .. وكذلك درجات السلم والأسوار الخشبية .

ولا يقنع مهندس الديكور بأن يقلد أو يحمل إلى الاستوديو أشياء حقيقية ، وإنما هو يستعمل للمستويات الخلفية للديكور (التي يراها المتفرج من خلال النافذة مثلا) لوحات من القماش الملون المرسوم ، أو صورا فوتوغرافية مكبرة ، أو ماكيتات ذات ثلاثة أبعاد .

والماكيت هو نموذج مصغر يمثل فى أمانه أى شكل من أشكال المباني والمنشآت، أو أى منظور فى أدق تفاصيله وأصغرهما . وكثيرا مايصنع فنانو الماكيت ، بناء على طلب مهندس الديكور، أشياء عجيبة مثل شوارع وأبنية تبدو ضخمة وهى فى حجم لعب الأطفال !

وقبل أن يشرع مهندس الديكور فى البناء يعد ماكيتات مصورة لجميع الديكورات ويعرضها على المخرج وعلى إدارة إنتاج الفيلم .

وماكيتات الديكورات هى مناظر ملونة بالجواش أو بالأكوارييل ، مع كروكيات جانبية شبيهة بخرائط المهندسين المعماريين . وفى حالات معينة يقدم مهندس الديكور ماكيتات مجسمة مصغرة إلى عُشر الحجم الطبيعى مثلا . وهذه الماكيتات تسهل عملية بناء الديكورات ، كما تسمح للمخرج والمصور بإعداد دقيق للفيلم وخاصة فيما يتعلق بوضع الكاميرات ولبات الإضاءة .

وفى أثناء التصوير تشيّد الديكورات فى الاستوديو وتهدم على التوالى . فقد يشيّد لبداية الفيلم شقة كبيرة من بضع حجرات متصلة بعضها ببعض ، وفى أثناء التصوير فى هذه الشقة يستطيع مهندس الديكور أن يبنى فى بلاطه آخر ديكورا يمثل بيت أحد العمال ، مع جانب من السلم . ولابد أن يتم بناء هذا الديكور الآخر فى اللحظة التى ينتهى فيها التصوير فى الديكور الأول ، وبذلك يستمر التصوير فى بيت العامل بينما تهدم الشقة الكبيرة .. ويمكن استعمال البلاطه بعد ذلك فى بناء ديكور ثالث ، وهكذا حتى ينتهى تصوير الفيلم .

وعادة لا يبنى للديكور سقف .. لأن ذلك يعيق وضع لمبات الإضاءة .. كذلك فمن النادر أن يسمح كادر الصورة بظهور السقف .

وفى ديكورات الأفلام الاستعراضية الكبيرة التى تمثل صالة مسرح أو بهو قصر، تبنى الأسقف عادة فى نماذج مصغرة جدا ومنفصلة عن الديكور الكبير .. وتوضع أمام الكاميرا أثناء التصوير بطريقة معينة وعلى مسافة معينة ، بحيث نحصل فى النهاية على الوهم الحقيقى بديكور متكامل مبنى من قطعة واحدة .

والمبدأ بسيط : كلما اقترب الشيء المنظور من الكاميرا كلما بان كبيرا فى الصورة ، والعكس بالعكس . وحينما نضع « الماكيت » المصغر على مسافة قريبة من الكاميرا يبدو فى الصورة كبيرا يتناسب مع حجم الديكور الحقيقى .. الكبير . ومع ضبط الإضاءة على الديكور والماكيت نحصل فى النهاية على صورة واحدة متجانسة للثنتين معا .

وتبنى ديكورات خارجية ضخمة حينما تكون المشاهد التى ستصور فيها مهمة .. أو حينما تكون تكاليف انتقالات الممثلين والفنيين والمعدات إلى ديكور طبيعى أكثر من تكاليف البناء نفسه .

والديكورات المصنوعة فى الاستوديو تعطى ميزات كثيرة عن الديكورات الطبيعية .. فمن الممكن تجنب الانتقالات .. وكذلك المجازفة بعدم وجود شمس خلال أيام التصوير .

هذا ، وغالبا ماتكون الشوارع ذات التشكيل الفنى الخاص ضيقة وسيئة الإضاءة.. ومن الصعب تصوير مشاهد هامة فيها ..

لذلك يبنى فى الاستوديو عادة ديكورات لشوارع وبيوت وجبال وغابات وقرى وبلدان أيضا .

ولإنجاز هذه الأعمال يستخدم مهندس الديكور عمالا من مختلف الحرف : فالنجارون يقيمون هيكل الديكور الخشبى ، وعمال (الأستاف) يكسونه بتلك المادة ويعملون فى صبها وتشكيلها ، ويطلقى النقاشون أجزاء الديكور المختلفة ، ويقوم الحدادون بتركيب الأقفال والمقابض وكل الأشياء المعدنية التى يمكن أن تدخل فى بناء الديكورات ، ويدخل عمال الكهرباء والسباكون الكهرباء والماء فى الديكور . وهكذا وتبعا لأهمية الإنتاج ، يعمل خمسون .. مائة .. مائتان أو ثلاثمائة عامل فى بناء وهدم الديكورات .

ويجب أن يكون لدى مهندس الديكور ثقافة فنية واسعة .. إذ يمكن أن يكلف ببناء قصر فرعونى ، أو مقهى فى لبنان ، أو شارع فى الأزهر على أيام الفاطميين ، أو بيت فلاح فى أقاصى الصعيد ، أو قرية فى أحراش أفريقيا ، أو حطام مدينة فى قاع المحيط ، أو داخل طائرة ، أو كواليس مسرح استعراضى كبير ، أو مدينة بغداد أيام هارون الرشيد .

ويشترك مع مهندس الديكور مساعد يسمى مهندس زخارف ، يكلف باستئجار أو شراء أو صنع الموبيليا وتحف الزينة واللوحات والتماثيل الفنية المعدة لشغل الديكور وملئه . ويمكن أن يأتى بها من مخازن الاستوديو أو من أى مكان .

الإكسسوار

ويحتاج الفيلم ، فضلا عن ذلك ، إلى الأكسسوار ، وهو لفظ يشمل كل الأشياء الشاذة والغريبة والخارجة عن المألوف مثل : « أربية المحاربين القدماء » المعدنية ، مدفع من القرون الوسطى ، أيد مقطوعة ومحفوظة فى السبرتو ، منضدة عمليات بكل معدات الجراحة ، نراع صناعى ، هيكل عظمى لحيوانات ما قبل التاريخ .

ويقوم الأكسسوارىست ومساعدوه باستحضار هذه الأشياء المتنوعة . وتمتلك الاستوديوهات الكبيرة مخازن للأكسسوار ملحق بها ورش للإصلاح .. ولكنها لاتستطيع أن تكفى جميع الاحتياجات . ولذلك يبحثون فى الخارج عن الأكسسوار المطلوب فى دكاكين العاديات أو المتاحف .

ويحدث كثيراً أن يضطر الاستوديو إلى صنع أثاث أو أكسسوار معين .. فإذا كان الأمر يتعلق بفيلم تدور حوادثه أيام الفراغة - مثلاً - قام مهندس الديكور ومهندس الزخارف والأكسسوارىست بتكليف عمال الاستوديو أو غيرهم من الحرفيين بصنعها .

الملابس

والملابس عنصر رئيسى آخر من عناصر « زخرفة » الفيلم . وإذا كان الفيلم يدور فى أيامنا هذه فإن مهمة مصمم الأزياء غالبا ماتكون عملية اختيار فنى مما هو موجود فعلا ، وليست عملية خلق فنى بمعناها الدقيق ، وهو لكى يلبس عاملا أو طالبا أو موظفا فى محل تجارى فسوف يشتري ملابسهم من المحلات التى يترددون هم عليها عادة . ويمكن للممثل أن يختار بنفسه ما يرتديه من ملابس ، أو يستعين برأى المخرج أو بكروكيات مصمم الأزياء .

وهناك مثلا كيف اختارت الممثلة الإيطالية « جوليتا ماسينا » الملابس التى ارتدتها فى فيلم « لاسترادا » لتلعب دور « جيلسومينا » وقد ساعدها فى ذلك زوجها الرسام ومخرج الفيلم « فيلليني » . تقول الممثلة « أما فيما يختص بملابسى فقد وجدناها فى سوق الكانتو فى حى پورتا پورتيزى بروما ، حيث يبيع الشحانون ويشترون ملابسهم .. ولك أن تخمن حالتها ! المعطف من المعاطف العسكرية التى كانت تستعمل فى الحرب الأولى ، اشتراه فيلليني من أحد الرعاة . وكانت ياقته قد تصلبت من طول الاستعمال ، وكانت تجرح رقبتى ، ولكن فيلليني كان يعلم مقدما ما كان يتظاهر بأنه وجده مصانفة ، كان قد رسم من قبل شخصية المتشردة جيلسومينا ، وقد اشترينا كل ما كان يشبه كروكياته ماعدا الفانيلة ذات الخطوط العريضة » .

وطبيعى أن يقوم مصمم الأزياء بدور هام فى الأفلام التى تدور حوادثها فى عصور تاريخية . وكذلك يصبح دوره هاما إذا كانت حوادث الفيلم تدور فى بلاد أجنبية بعيدة ، وتمثل فى داخل الاستوديو ، أو إذا تضمن الفيلم مشاهد من المسرح الاستعراضى أو الباليه أو الأعياد التكرية .. وفى هذه الحالة يلجأون إلى مخازن الاستوديوهات ، أو مؤجرى الملابس الذين يمتلكون أحيانا مجموعات من الملابس التاريخية القديمة لاتقدر بثمن .

ولابد لمصمم الأزياء ، مثل مهندس الديكور ، من ثقافة فنية واسعة . وقد وصف أحد هؤلاء « جورج أنينكوف » مكتبته التى يلجأ إليها دائما فى عمله بقوله « إنها تضم مايقرب من خمسين كتابا عن تاريخ الملابس ، بعضها جيد وبعضها الآخر ردىء ، لكل الشعوب وبكل اللغات ، ومع التطور العالمى سنة بسنة . كما تضم تاريخ الفن منذ ما قبل التاريخ – منذ عصر الكهوف إلى يومنا هذا – وفيها بضعة مئات من الدراسات والكتيبات الخاصة بالملابس الدينية لكل العصور ، ولكل العقائد والأديان . وكتب عن تاريخ الحروب وعن الأساطير والميثولوجيا ، وأبحاث عن الاستعراضات والمباريات العسكرية والمبارزات والفروسية . وتاريخ المسرح والباليه والرقص والسيرك والكرنفالات ، وفن السجاد ، وفن صياغة المجوهرات ، ودراسات عن الفنون الشعبية « الفولكلور » .

وبعد موافقة المخرج والمنتج على رسوم الملابس ، يقوم مصممها بتكليف الترتيب وصناع الأحذية والقبعات والجواهرجية بصنعها . ويأشر بنفسه « بروفات » الملابس لكبار الممثلين . ويختار الملابس المستأجرة للكومبارس والممثلين الثانويين ، ويطباقها على مقاس الأشخاص واحتياجات الفيلم ، ويتعاون مع مهندس الديكور والأكسيسواريسست فى العمل . وأخيرا حينما يبدأ التصوير نرى مصمم الملابس فى الاستوديو يدير قسم الملابس ويراقب لبس الكومبارس ، وكذا كبار الممثلين .

وفى بعض الأفلام القديمة كان الديكور والملابس وحتى الأكسيسوار أبيض وأسود مع كل درجات اللون الرمادى . ولكن وقبل أن توجد الأفلام الملونة بزمان طويل كانت الاستوديوهات تستخدم كل درجات الألوان المعروفة بصلاحياتها للتصوير خيرا من غيرها .

ومع مجيئ السينما الملونة وانتشارها برزت مشاكل فنية جديدة أمام مهندس الديكور ومصممى الأزياء .. واستطاعوا أن يطبقوا كل تعاليم كبار المصورين الفنانين على أعمالهم السينمائية خيرا مما كانوا يفعلون فى الماضى .

* * *

التصوير

الفيلم – وهو فى الأصل لفظ انجليزى ويعنى قشرة أو جلدة رقيقة مثل قشرة البيض أو قشرة النواة – هو شريط لين من مادة السليولويد مطبوع عليه سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة .

وكانت الأفلام الأولى التى يستعملها الأخوان لوميير عام ١٨٩٥ من مقاس ٤٢ ملم . لكن إيسون كان يستعمل منذ عام ١٨٩٠ أفلاما من مقاس ٣٥ ملم .. ولم يستقر الوضع على هذا المقاس الأخير عالميا إلا منذ عام ١٩٠٦ .. وحتى اليوم .

ومن الممكن عمل فيلم دون حاجة إلى مهندس ميكور أو ممثل أو حتى مخرج .. ولكن ليس من الممكن عمل فيلم دون مصور ..

والواقع أنه فى بداية السينما كان المصور هو كل شيء .. يضع آله على قاعدة ذات أرجل ثلاثة ، ثم ينظر من خلال عدسة المنظار لتحديد مجال التصوير : أى الحيز الذى ينوى أن يضع فيه الممثل .. ويضبط المسافة وفتحة العدسة ، وفى النهاية يدير « مانيقلا » الكاميرا .

وقد تطورت السينما بعد ذلك بطبيعة الحال حتى أصبحت على ماهى عليه الآن .. وأصبح مدير التصوير اليوم فنانا يستخدم الإضاءة كما يستخدم المصور الرسام فرشته وألوانه .. وانحصرت مهمته أو كانت أن تنحصر فى هذه الدائرة التشكيلية الهامة .

وتتم إضاءة الديكورات فى التصوير الداخلى – أى فى البلاتوه – بتضاقر أربع مجموعات رئيسية من المنابع الضوئية .

* لمبات الوجه – التى تعطى الجزء الأكبر من الإضاءة – وهى عادة لمبات يسهل ضبط نورها .

* إضاءة المكان أو المحيط – وهى إضاءة تكميلية لتلطيف وتخفيف حدة الظلال القاتمة .. وتستخدم كذلك ، تبعا لكثافتها ، فى تحديد الجو الخاص لكل ليكور أو لكل مشهد .

* الإضاءة الخلفية – وهى لمبات معدة لإعطاء التجسيد اللازم للصورة ، وذلك بفصل الممثلين عن الديكور .

* المؤثرات الضوئية – وهى تشبه مكياج النماذج المركبة ، فهى تبدل ملامح وجه الممثل ، وتغير مظهر الديكور أو الجو العام للمشهد .

وفى التصوير الخارجى يستعمل المصور « عاكسات ضوئية » بيضاء أو ليع لتعويض النقص فى الإضاءة – وهى « بانوهات » من الخشب تغطى بصفائح من القصدير أو الألومنيوم أو تطلّى باللون الأبيض .. كذلك يستعمل المصور الإضاءة الصناعية مع الإضاءة الطبيعية للشمس ، ويزاوج بينهما .. والإضاءة الصناعية حتمية فى مشاهد الليل .. ولتشغيل لمبات التصوير تستعمل مولدات كهربائية خاصة تحملها كاميونات إلى أماكن التصوير الخارجى .

ولنترك الكلمة لواحد من طليعة المصورين السينمائيين فى فرنسا – هنرى بيكاي – ليكشف لنا عن أسرار فن التصوير السينمائى من خلال الحديث التالى :

مهمة مدير التصوير ومساعديه

* ماهى مهمة مدير التصوير فى الفيلم ؟

– مهمة مدير التصوير هى تجسيد أفكار المخرج فى صور . والفرق الجوهرى بين المصور الفوتوغرافى ومدير التصوير السينمائى ، هو أن الأول يسجل لحظات ثابتة غير متحركة بينما الثانى يعمل فى الحركة .

* وما الذى يتطلبه « العمل فى الحركة » من مدير التصوير ؟

- هناك مبدأ فى السينما يقول : لاتكون الصورة جميلة ولها معنى إلا بعلاقاتها بما سبقها وما يتبعها من صور . والصورة الجميلة حقا هى تلك التى تتلاءم وتتألف مع المجموع ، مع الموسيقى والحوار والتمثيل .

* كيف تعمل فى البلاطوه - أو مكان التصوير ؟

- فلنتحدث عن شركائى فى العمل . المصور (الكاميرامان) يضع الكاميرا بالضبط فى الاتجاه الذى أعينه له ، بالاتفاق مع المخرج . وهو يحدد كادر الصورة أى (إطارها) الذى يختلف تبعا للحجم المطلوب إعطاؤه للشخصيات .. وأبعاد الديكور أو المنظر الطبيعى المراد تصويره . ويضبط المساعد الأول عدسة التصوير على الموضوع الرئيسى . ويعد المساعد الثانى شريط الفيلم فى الكاميرا ، ويحمض على الفور جزءا منه ، يتراوح طوله بين عشرين وثلاثين سنتيمترا كتجربة أولية ، وحتى يمكن الحكم من النجاة على القيمة الفنية للصورة ، قبل البدء فعلا فى التصوير .

هذه (الفرقة) تختلف تماما تبعا للبلاد والظروف . ولكن العملية تظل كما هى . لابد لمدير التصوير من مساعدين حتى يركز اهتمامه على مشكلتين رئيسيتين : الإضاءة ، والحركة أثناء التمثيل .

الإضاءة والحركة

* ألا يمكن الاستغناء عن الإضاءة الصناعية ؟

- إن الإضاءة الصناعية تسمح بخلق « الجو » ، وتساعد على إبراز تعبيرات الوجه . ونحن نستعمل فى الاستوديو لمبات عديدة مختلفة فى القوة والحجم . توضع على أرجل أو على كبارى مرتفعة . أما فى التصوير الخارجى فنستعمل العاكسات الضوئية (التى تعكس ضوء الشمس على الشئ المراد تصويره) والأركات (وهى لمبات كبيرة وقوية تضاء بالكربون) .

* لقد تحدثت أيضا عن الحركة أثناء التمثيل ..

- يجب أن تعد الإضاءة بطبيعة الحال تبعا لحركة الكاميرا وحركة الممثلين . إنها تخلق باستمرار مناطق من الظلال والنور .. وإذا كان على الكاميرا أن تتحرك هي فلدينا لذلك التراقيلينج (تتحرك الكاميرا على قاعدتها المتحركة في داخل الأستوديو .. أو على قضبان أثناء التصوير الخارجى) واللقطات الپانورامية (تدور الكاميرا حول نفسها وهي فى وضع ثابت) ، أو توضع الكاميرا فى طرف ذراع طويل من الحديد (كرين) وتسطيع الحركة فى كافة الاتجاهات . وهناك لقطات معينة تصور بالكاميرا وهي محمولة على يد المصور .

المخرج والكاميرا

* هل ينظر المخرجون فى الكاميرا ؟

- هناك بعض المخرجين لا يقتربون من الكاميرا إلا فيما ندر .. وهناك من ينظر فيها كثيرا ، بل ويمسكها بنفسه فى بعض المشاهد . وعلى كل حال فالمخرج والمصور يتفقان سويا أثناء التنفيذ على كل لقطة فى الفيلم .. وأنا أظن أن هناك نمونجين متطرفين من المخرجين : أولئك الذين يعدون مقدماً كل شىء على الورق ، وأولئك الذين يحملون فى رؤوسهم التقطيع الفنى للفيلم إلى لقطات . وعلى أية حال فمن الضرورى وجود تتابع ، مكتوب أو غير مكتوب وحتى لا يضيع الوقت ، ولكى يعطى لكل لقطة الأهمية الحقيقية التى يجب أن تكون لها فى الفيلم .

أسلوب التصوير

* كيف يمكن التعرف على أسلوب مدير التصوير فى الفيلم ؟

- من الممكن خلق أسلوب التصوير باستعمال (الفيلترات) وطريقة وضع الكاميرا وتوزيع الإضاءة . ومن الأمثلة التى يمكن عملها فى مجال التكنيك ما فعلته

فى فىلم « المحبين » . لقد صورت مشاهد الليل فى وضف النهار ، بوضع فىلترات حمراء أمام عدسة التصوير حتى تبدو السماء مظلمة. وللتخفيف من حدة الاختلاف بين النور والظلام تستعمل فىلترات مخصوصة ، أو أفلام ذات حساسية معينة .

ولكن المعرفة الكاملة بالتكنيك لاتكفى طبعاً لخلق أسلوب فى التصوير .. أما عن نفسى فأتنا أحاول ، كما قلت من قبل أن أخلق فى التصوير الأسلوب المناسب للفىلم تبعاً لما يحدده المخرج .

الفىلم الملون

* ما رأيك فى استعمال الألوان فى السينما ؟

– الألوان لاتغير من عمل مدير التصوير فى أسسه نفسها . فالإضاءة تظل مشغوليته الكبرى ، ويجب أن يتنبه لها جيداً لأنه لايمكن الاعتماد على الوسائل التقنية فى التحميض للتأثير على القيمة الفنية للصورة . وكل المؤثرات المطلوبة يجب أن تتم أثناء التصوير نفسه لا بعد ذلك .

* يقال إن اللون الأخضر يصعب تحقيقه فى السينما ، فهل هذا صحيح ؟

– إن حساسية الفىلم لاتلتقط جيداً اللون الأخضر . فمن الممكن بسهولة أن تشوبه الصفرة ، أو يصبح ضارباً للسواد أو الزرقة . وحتى نحصل على هذا اللون الصعب يجب أن نستعمل نوعاً جيداً من الفىلم الخام ، مع إضاءة خاصة ، وأن نعطى له أهمية أولى بالنسبة لغيره من الألوان .

وخطر آخر للألوان ، هو أننا إذا أردنا أن نصلح أحدها فمن الممكن أن نفسد آخر . وقد حدث ذلك لى مرة كنت أحاول الحصول على زرقة البحر فأفسدت لون المراكب !

* هل الفيلم الملون أغلى من العادى ؟

- مؤكد طبعاً . ليس فقط بسبب ثمن الفيلم الخام ، وإنما لتكاليف العمل ، ولما يجب من عناية كبرى بالملابس والديكورات والإضاءة .

أُسئلة أخيرة

* هل غيرت السينما سكوب شيئاً بالنسبة إليك ؟

كلا .. إنها فقط وسعت وعرضت مجال الرؤية للكاميرا .

* ماذا يريد الجمهور فى رأيك ؟

- إنه أساسا يريد قصة تروقه (وتبسطة) . وهو يحب الأفلام الجيدة .. ويبدو لى أنه قد أصبح من الصعب اليوم أن يرضى إلا عن الأفلام القيّمة حقا .

* ماهو تكوينك الفنى ؟

- مساعد ، ثم مصور ، وبعد ذلك مدير تصوير . ولقد أخرجت بعض الأفلام القصيرة لحسابى الخاص . وقمت برحلات عديدة .

* * *

المونتاج

بعد انتهاء التصوير نجد أنفسنا أمام آلاف الأمتار من الصور المطبوعة على السليولويد - تتراوح بين ألف وأربعة آلاف متر للفيلم القصير .. وعشرة آلاف وعشرون ألف متر للفيلم الطويل . هذه الأمتار مجزأة إلى « قطع » صغيرة سيتراوح عددها هي الأخرى بين مائة وأربعمائة قطعة للفيلم القصير .. وبين ألف وألفي قطعة للفيلم الطويل . هذه القطع تمثل لقطات الفيلم المختلفة ، الرئيسية منها والثانوية .. لقطات كبيرة لوجوه وأشياء .. ولقطات عامة وتفصيلية لمشاهد خارجية .. لمعارك أو مناظر طبيعية .. ولقطات متوسطة وقريبة لحجرات فى منزل أو فندق أو مصلحة حكومية .. ولقطات لممثلين يتحاورون أو يتعاركون أو يقبل بعضهم بعضا !

ويتكون الفيلم - من ناحية البناء الفنى للصورة - من لقطات ومشاهد وفصول .. اللقطة - هى ما تصويره الكاميرا خلال نورانها لمرة واحدة .. والمشهد - هو تجميع اللقطات التى تصور فى مكان واحد وزمان واحد .. والفصل - يدل على مجموعة من المشاهد ذات وحدة درامية معينة .

أما عن الصوت فهناك دائما شريط للكلام .. وشريط للموسيقى ، وثالث للمؤثرات الصوتية أو الضوضاء .

هذه الأشرطة الثلاثة الأساسية تمتزج فى عناية ، وتطبع على شريط واحد هو الشريط السلبى للصوت فى صورته النهائية .. وتسمى هذه العملية بالميكساج أى « المزج » .. وهى عملية دقيقة للغاية .. إذ لابد أن نسمع بوضوح - وتبعا للحدث المصور - كلمات الحوار أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية .. مع مراعاة التوافق والانسجام فيما بينها .. ومع الصورة المرئية .

ومع أن هذه العمليات المتعددة يقوم بها أخصائيون .. إلا أن أهميتها تفرض على مخرج الفيلم ضرورة متابعتها فى اهتمام .. وغالبا ما يعدل المخرج - فى خلال المونتاج - تقطيعه الفنى أو النص المكتوب لتتابع اللقطات .

صحيح أن كتابة تقطيع فنى للسيناريو إلى لقطات محددة قبل البدء فى التصوير يمكن أن يساعد على وضع كل لقطة فيما بعد فى مكانها المضبوط أثناء عملية المونتاج .. غير أن المخرج عادة ما يرتجل لقطات جديدة أثناء التصوير ، مستلهما أشياء لم تكن فى حسابه .. أو قد يغير من تتابع لقطات التقطيع الفنى التى أعدت من قبل .

وقد يحدث أحيانا أن يستخدم المخرج ثلاث أو أربع كاميرات أثناء تصوير مشهد ما - لمعركة مثلا - ثم يختار بعد ذلك أحسن ما يراه موافقا لما يريد .

كذلك وحينما يجلس المونتير أمام الموفيولا - آلة المونتاج - وفى يده المقص - يجد أن الصورة ذاتها من الناحية التشكيلية تفرض هى أيضا وضعا له اعتباره .. ويعمل المونتير على جمع شتات اللقطات معا ليبنى الفيلم من تلك (المادة) الفوتوغرافية المركبة ، والتى تسرى فيها حركة مزوجة : حركة جاءت مع التصوير .. وحركة أخرى يضيفها المونتاج كنتيجة لتتابع اللقطات والمشاهد والفصول .

المونتاج حرفة وفن

وفى حديث دار مع المونتير الفرنسى هنرى كولبى - الذى تحول أخيراً إلى الإخراج - يقول رداً على سؤال :

* أريد أن أعرف أولاً كيف يصبح المرء مونتيراً ؟

تبعاً للوائح النقابة ، فى فرنسا ، يجب على « صبى المونتير » أن يتمرن ستة أشهر فى أحد المعامل حيث يتعلم ماهو الفيلم السالب (نجاتيف) وكيف يطبع الفيلم ، وماهى النسخة النهائية « ستاندارد » إلخ .. ثم بعد ذلك يعمل كمساعد مونتير فى ثلاثة أفلام طويلة أو عشرة أفلام قصيرة .. وهنا يصبح له الحق رسمياً أن يحمل بطاقته المهنية .

وعملها ، نستطيع أن نميز بين نوعين من المونتير : الذين (يلصقون) لقطات الفيلم بعضها ببعض ، ويؤنون عملهم هذا ببراعة حرفية (تكتيكية) وبطريقة آلية . والمونتير الموهوب صاحب الإحساس الفنى .

* فى أى لحظة يجب على المونتير أن يقص الصورة ؟

- هذه هى المسألة الجوهرية فى المونتاج .. فلا بد أن يكون المونتير حساسا للزمن الذى تستغرقه اللقطة ، وهذا صعب ، لأننا نرى اللقطات مرات عديدة ، وينتهى بنا الأمر أن نعتاد عليها ، وهكذا تبو دائما طويلة جدا . ويجب على الخصوص أن نحس اللحظة المضبوطة التى يجب فيها أن تقطع استمرار الصورة لنصلها بما يليها ، وهى لحظة حركة غالبا ماتبو طبيعية جدا للمتفرج ..

مثلا ، حينما يرفع الممثل نراعه ليشرب كوب ماء ، هل يجب أن تقطع الحركة فى البداية ، أو المنتصف ، أو فى النهاية ؟

أساليب المونتاج

* هل نستطيع أن نتعرف على أسلوب خاص للمونتير فى الفيلم ؟

- نعم . لقد كان هناك أسلوب خاص بالمونتيرة الفرنسية الشهيرة « ميريام » مونتيرة أفلام « ساشا جيتري » وفيلم « باريس ١٩٠٠ » . وهناك المونتاج على الطريقة الأمريكية ، وهو سريع .. ومليء بالحركة وفى فرنسا - مثلا - يهتم المونتير (وكذلك المخرج) على الخصوص بتعبير الممثلين . بينما فى أمريكا يستلزم الأمر الاهتمام بقيمة التمثيل وبقة الحركة ، حيث يسمح قطعها المضبوط بوصل اللقطات جيدا ، الواحدة بالأخرى ، نون أننى إحساس آلى (ميكانىكى) . والمعجزة الحقة هى التوفيق بين الإيجاز والليونة ، أو (النعومة) .. ومن خير الأمثلة على هذا فيلم أورسون ويلز « السيد أركادان » فقد أثبت مونتير الفيلم (وهو إيطالى) براعة خارقة فى سرعة وصل لقطات مصورة من زوايا غريبة ، ولكنها ليست عفوية ، وفى « نقلات » ناشفة جدا من مشهد لآخر . وعلى العكس من ذلك نجد المونتاج فى الأفلام اليابانية والهندية لينا وناعما للغاية .

* ماهى الصعوبات التى يمكن أن تصادف المونتير ؟

- حينما يكون الفيلم سيئ الإخراج ، أو يكون السكريببت (المساعد الثانى للمخرج) غير دقيق فى عمله ، تنشأ مشاكل . فمثلا نجد فى لقطة ثلاثة أكواب وزجاجة وفى اللقطة التالية (التى صورت فى اليوم التالى) نجد كوبا واحدا وزجاجتين ومثل هذا الأمر يمنع المونتير من وصل لقطات الفيلم كما يجب .

المخرج والمونتاج

* هل يحضر المخرجون عملية المونتاج ؟

- إن أغلبهم يأتى ساعة فى اليوم ، ويعين للمونتير أربع أو خمس لقطات قائلا « أوصل هكذا » ويعطى ملاحظات مبهمة وغير دقيقة . ومن ناحية أخرى نجد أن المخرج المهتم بعمله (والذى له ضمير فنى) يعرف أن عليه أن يكون موجودا دائما ما أمكن أثناء عملية المونتاج ، لأننا نكتشف دائما فى لقطات الفيلم إمكانيات جديدة .

* هل للمونتير تأثير ما على إيقاع الفيلم ؟

- من الممكن الحصول على الإيقاع فى الفيلم بطرق مختلفة . هناك الإيقاع الداخلى الذى نحصل عليه أثناء تصوير الفيلم من أداء الممثلين ، وحركة الكاميرا وطريقة تجنب « الزمن الميت » فى داخل اللقطة نفسها . ولايستطيع المونتير شيئا فى هذا . وهناك الإيقاع الخارجى الذى يمكن الحصول عليه بالمونتاج والتوافق المتناسق بين أجزاء الفيلم المختلفة . وهذا الإيقاع الخارجى يلعب دورا أقل فى الأهمية بكثير منذ اختراع السينما الناطقة .

* وماذا كانت النتائج الأخرى لاختراع السينما الناطقة ؟

- لقد اختلفت تقريبا النور الخلاق للمونتاج فى الفيلم . ونحن نجد اليوم أن الحوار فى الفيلم هو الذى يخلق العاطفة ، ويعطى المعنى ، ويشرح ويفسر ، ويضع الفيلم فى خط روائى صارم . وأصبح الصوت هو الذى يقود المونتاج . وقديما كان من الممكن أن نقص حركة أو إشارة ، ولكننا لانستطيع اليوم أن نقص كلمة . كان من الممكن أن نقف طويلا على شىء ما ، ونعطى الإحساس بالعلاقة التى تربط إحدى الشخصيات بالأشياء المحيطة بها ، ولكننا اليوم يجب أن نسير خلف الحوار فى مسالكه المختلفة .

وهناك اهتمام بالإتقان الحرفى (التكنيكى) للمونتاج مما حدا بالخرج الأمريكى أناتول ليتفاك فى فيلمه « هل تحبين براهيمز » أن يتعاقد من اليوم الأول مع مونتير للصورة ، ومونتير للحوار ، وثالث للموسيقا ، ورابع للمؤثرات الصوتية .

ولكن الخلق الحقيقى ، فى مجال المونتاج ، لم يعد يوجد اليوم إلا فى الأفلام القصيرة . فالفيلم الطويل وهو دائما تقريبا تتابع مسلّم به سلفا لقصة مروية من الألف إلى الياء . بينما الفيلم القصير (والفيلم التسجيلى على الخصوص) وهو غالبا مايصور نون تعليق مكتوب مقدما ، يسمح بحرية أوسع للمونتير . فمثلا ، حمل إلى بعضهم يوما آلاف الأمتار من الفيلم ، مع قائمة بالمشاهد المصورة . وأعطونى عنوانا وطلبوا منى فىلما مدته عشرون دقيقة . وحينما انتهى الفيلم كانت النتيجة أن المشهد الأول أصبح هو الأخير ، والمشهد الأخير جاء مكانه فى الوسط ، ومشهد الوسط كان هو الأول .

وأخيرا :

* هل يظل المخرجون الذين مروا فى حياتهم بالأفلام القصيرة (التسجيلية) متأثرين بهذا التكنيك ؟

- نعم . ولنأخذ مثلا . فى داخل فيلم طويل كان هناك مشهد رجل يجوب الطرقات ويجمع القمامة . هذا المشهد يستغرق ثلاث أو أربع دقائق ، ويستطيع المونتير أن (ينتجه) كيفما شاء ، وذلك عن طريق اختيار اللقطات

المختلفة وإعطائها الإيقاع المؤثر بأقصى مايسطيع . ومثل آخر : فى أحد المقاهى يصغى الرواد إلى موسيقا نون كلام . والمخرج الذى سبق له العمل فى الأفلام القصيرة والتسجيلية سيعرف اللقطات التى يجب عليه أن يصورها لينتج بعد ذلك هذا المشهد ويعطى له معنى .

* لقد عملت فى فيلم شابلىن الأخير « ملك فى نيويورك » . كيف ينظر شابلىن إلى المونتاج ؟

– تبعا لمنهج شخصى جدا . إن شابلىن يصور ألقا من الأمتار من الفيلم ، ويعيد تصوير المشهد مرات عديدة . وفى المونتاج يختار اللقطات التى يبدو له التمثيل فيها أكثر فاعلية وتأثيرا . ويصبح عمل المونتير هو ترتيب دقيق لتلك اللقطات المختارة . وباختصار ، فمن المقطوع به أن شابلىن هو مونتير أفلامه .. وهو فضلا عن ذلك مؤلفها وممثلها ومخرجها وواضع موسيقاها ومنتجها وصاحبها الأوجد .. إنه عبقرى !

* * *

الإخراج

قبل عام ١٩٠٠ كان رجل السينما يمارس كل المهن السينمائية تقريبا ، وفي وقت واحد . كان يتصرف كما يتصرف اليوم هاو يملك كاميرا صغيرة ، يصور بها مشاهد قصيرة في الهواء الطلق ، تقوم فيها عائلته وأصدقاؤه بدور الممثلين .

وحوالى عام ١٩٠٠ قدم السينمائى الفرنسى جورج ميلييس للعالم فن الإخراج أو الميزانسين فكان يحكى فى عشر دقائق أو ربع ساعة قصصا مثل « سندريللا » أو « رحلة إلى القمر » ، مستخدما فى ذلك السيناريوهات والديكورات والممثلين .

ومنذ ذلك التاريخ القديم والمخرج هو المدير الفنى العام للفيلم .. إنه يقوم بدور قائد الفرقة الموسيقية ، ويشرف على تنفيذ تلك « النوتة » من الصور والأصوات التي هي « التقطيع الفنى » ، والذي ساهم بقدر كبير ورئيسى فى وضعه وإعداده فى صورته النهائية .

الممثل فى الفيلم

أثناء التصوير تكون مهمة المخرج الأولى هى توجيه الممثلين .

والممثل فى الفيلم يجد نفسه أمام مشكلة مختلفة تماما عن مشكلته على خشبة المسرح . فعلى المسرح .. يسير الممثل مع المسار الطبيعى للحدث .. والمنطق الداخلى للمسرحية هو الذى يقود تمثيلية من موقف إلى موقف .. ويعطى له الفرصة لى يؤكد الاستمرار المتكامل للحدث .. والتدرج فيه .. كذلك يتفاعل معه المتفرجون بشكل صامت إلى حد ما .. ولكن بشكل مؤكد .. فالمتفرج فى المسرح يندمج فى الدراما من الناحية العقلية ، ويشارك فى الحدث . وهو بذلك يمد الممثل المسرحى بالعون وبطريقة مستمرة .. ويحس ممثل المسرح تماما بهذا الجو النفسى الخاص .. لذلك نجد أن بعض الممثلين أحسن على المسرح منهم فى السينما .. أو العكس .. غير أن هناك من الممثلين من استطاع بكثير من الذكاء والمرونة أن يطوع نفسه للمتطلبات الفنية المختلفة لكل من المسرح والسينما .. والإذاعة والتلفزيون أيضا .. باعتبار أن فن التمثيل جوهره واحد .. وإن اختلفت الأشكال !

ولا يستطيع ممثل السينما ، وهو يقف أمام الكاميرا ، أن يعتمد على ذلك التجاوب الإنساني الذي يحدثه وجود المتفرجين .. كذلك يجد نفسه أمام مشاهد مجزأة إلى قطع صغيرة ، بعضها لا يستمر أحيانا سوى بضع ثوان ! وعلى الممثل أن يضع نفسه فى الجو وبسرعة .. أو بمعنى أدق ، عليه أن يخلق ذلك الجو النفسى الضرورى لجودة التمثيل .. هذا الوضع الخاص يتطلب من الممثل تفهماً سريعاً لما يدور .. ومعرفة تامة بالدور الذى يمثله . كما يتطلب منه أيضاً أستاذية فى الأداء والتفاعل ..

غير أن موهبة الممثل وذكاءه لا يكفيان .. وأحيانا يرى المتفرج ممثلاً مجيداً لا يستطيع أن يقدم كل ما عنده من إمكانيات فنية فى التعبير .. وذلك لسوء إدارة المخرج .

وهنا يبرز دور المخرج فى علاقته بالممثل .. وهو دور رئيسى وعليه كل الاعتماد فى القيمة النهائية للفيلم .

وفضلاً عن توجيه الممثلين ، يقوم المخرج بالإشراف على مدير التصوير ومهندس الديكور ومصمم الملابس وجميع العاملين فى الفيلم ، وينسق بينهم جميعاً ويقودهم .. وبعد انتهاء مدة التصوير يشرف المخرج على مونتاج الفيلم حتى يخرج للناس عملاً منسجماً فى سرده وإيقاعه وأسلوبه .

المنتج على الطريقة الأمريكية

وليس للمخرجين نفس الاختصاصات بالضبط فى كل البلاد .. ففي هوليوود غالباً ما ينتزع المنتجون كل امتيازات المخرجين الفنية فى المراحل التى تسبق فترة التصوير أو تتلوها .

فالمنتجون الأمريكان (وهم يتبعون الشركات الكبرى مثل : مترو وبارامونت وفوكس ...) يبدأون أولاً باختيار الموضوع .. ولتنفيذه يتعاقدون مع الممثلين ، ومهندسى الديكور والمصورين إلخ .. ومع خطة العمل يضعون نص التصوير وهو

(تقطيع فنى) لايقبل التغيير . وعلى المخرج أن ينفذ ما جاء به حرفيا . وأحيانا يتم التعاقد مع المخرج ٤٨ ساعة قبل بدء التصوير .. وهو يعمل خلال التصوير فقط .. وله سلطان قليل على فرق الديكور والتصوير والملابس إلخ .. إن وظيفته هي فقط إدارة الممثلين مهتديا فى دقة بملاحظات التقطيع الفنى الذى لم يشترك فى وضعه .. وبمجرد انتهاء فترة التصوير تنتهى مهمة المخرج فى الفيلم .. فيتناوله المنتج بين يديه لكى يدير عمليات المونتاج والميكساج وغيرها .. ولايرى المخرج عادة عمله إلا فى حفلة العرض الأولى للفيلم ..

ومع ذلك فهناك فى هوليوود عدد معين من السينمائيين يسمونهم (مخرجون منتجون) يجمعون بين الوظيفتين ، ويصبح لهم بذلك اختصاصات أوسع من أى مخرج فى أى بلد فى العالم .

مساعدا المخرج

ويعمل تحت إمرة المخرج اثنان (أو ثلاثة) مساعدين .. ومهمة المساعد الأول هي على الخصوص الإشراف على كل مايتصل بعملية الإخراج من ممثلين وديكورات وإكسسوار وملابس .. وعليه أن يدير كل شئ وفى كل وقت ، يلبي احتياجات مفاجئة ، وينوب عن المخرج فى تنسيق حركات مجموعات الكومبارس ، أو مراقبة عمل جميع الفرق الفنية الأخرى . ويجب أن يكون لديه لباقة الديبلوماسى لكى يفض المنازعات التى قد تنشأ أثناء التصوير .

وينفذ المساعد الثانى مايعهد به المخرج إليه من أعمال متنوعة سواء مايتعلق منها بتحضير الفيلم وتصويره ، أو بالاتصال بمختلف الفنانين والممثلين .

وليست مهمة المساعد سهلة أو هينة .. وهى ليست أيضا ثانوية يمكن ببساطة الاستغناء عنها .. ولنقرأ مايقوله المساعد الأمريكى روبيرت لى - وهو يتحقق من جميع التفاصيل الخاصة بديكور جديد فى الفيلم عشية يوم التصوير : هل الأرضية (تطرق) فتحدث صوتا عند المشى ؟ هل تصلح المدفأة للاستعمال ؟ هل طلبنا من

جندى المطافىء أن يكون على مقربة منا ومعه جهاز إطفاء الحريق ؟ وماء الحنفية ،
هل يسيل بهدوء ؟ وقضبان التراقيلينج هل هى موجودة ؟ وهل أضيفت النعال
الساكنة إلى أحذية الممثلين ؟ وهل باروكة الممثل الأول (أو الممثلة الأولى) موجودة ؟
وبيانو الديكور ، هل أصبح ساكنا ، وعطل عن العمل ؟ وهل أحضر غطاء البورسلين
لتغطية (سنة) الفتى الأول الذهبية ؟ وهكذا .. لايفلت من هذه المراقبة القاسية شىء ..
وليس هناك مهنة فى العالم تتطلب ساعات عمل بهذا الطول ، ولاتركيز فكر ،
ولا انتباه تام إلا السينما .

* * *

الاسكربت

مهمة (السكربت) الأولى هي تسجيل كل مايدور أثناء التصوير .. إنه يلاحظ ، مع المخرج ، تتابع العمل الفنى ، وتنفيذ (التقطيع الفنى) كما هو مكتوب ، ، حتى يمكن للفيلم بعد الانتهاء من تصويره ، أن يصبح سياقاً متناسقاً مترابط الأجزاء لاثغرات فيه ولا إسقطات .

ونحن نعرف أن الفيلم لا يصور بترتيبه المنطقى أو الزمنى .. فمن الممكن تصوير لقاء البطلة مع زوجها (للمرة الأولى) .. بعد شهر من تصوير موت الزوج وبكاء الممثلة على قبره .. ومثل آخر : تصوير ممثل يدفع باباً ويدخل إلى الصالون وقميصه غير مرتب ، وسترته ممزقة ، وشعره أشعث ، وفى وجنته جرح سكين ، ولم يطق نقته منذ ثمانية أيام . وسوف يرى الجمهور قبل ذلك نفس الممثل يدفع نفس الباب - ولكن من الخارج وقبل أن يدخل الصالون . هذا المشهد الأخير قد يصور خارج الاستوديو قبل تصوير المشهد الأول بشهرين أو ثلاثة .. ويكون السكربت قد كتب كل ملاحظاته فى دفتره . ولكى يصور المشهد الأول يقدم السكربت المستندات والصور ونص الحوار ، وأحياناً جزءاً من الفيلم ، وكل مايسمح بإعادة تكوين هيئة الممثل على ماكانت عليه من قبل ، من ثياب ممزقة إلى شعر أشعث وجروح فى وجهه .. ويذكر الممثل أيضاً بتعبيره وبحركته السابقة حتى يستطيع أن يطابق بينها وبين حركته الجديدة فى سياق مضبوط .

وإذا لم يوجد السكربت فى الفيلم فمن الممكن أن تحدث أشياء غير معقولة ، ومفارقات لايقبلها العقل .. ويروى المؤرخ والناقد السينمائى الفرنسى جورج سانول هذه الحادثة :

فى فيلم (لاتالانت) الذى أخرجه المخرج الفرنسى النابغة (جان فيجو) عام ١٩٣٤ ، وفى مشهد رئيسى من الفيلم يسرق أحدهم من البطلة حقيبة يدها .. ولكننا ، وبعد أن شاهدنا حادث السرقة ، نرى الممثلة تهيم على وجهها فى شوارع باريس وتحت إبطها حقيبة يدها نفسها ! ولكن المخرج لم يتبين خطأه أثناء التصوير لعدم

وجود (سكرييت) ! ولم يستطع (جان فيجو) الذى كانت تنقصه الوسائل المادية ، أن يلغى هذه المشاهد ثم يعيد تصويرها ، حيث وجود حقيبة اليد يضر بتتابع الحوادث ومعقوليتها .

ويقوم السكرييت كذلك بتسجيل الزمن الذى يستغرقه تصوير كل مشهد ، والوقت الذى يمضى بين مرات التصوير ، ويحدد بالضبط ما يستغرقه كل لقطة . وبذلك يساعد على معرفة ما إذا كان برنامج العمل اليومى الموضوع سوف يتم تنفيذه كله أو بعضه . إنه الذاكرة الإضافية للمخرج .. إذا سئل عن أقل تفصيل كان عليه أن يجيب دائما فى سرعة وتحديد .

ومهنة كنتك تستلزم الكثير من النظام ، وحضور البديهة ، وقوة الملاحظة ، وحسن الترتيب ، وحدة الذكاء . ويبدأ السكرييت عمله ، مثل بقية المساعدين ، قبل أن تفتح الاستوديوهات أبوابها بزمان طويل.. ويتمه بعد أن تغلق الأبواب بكثير .. وهذه المهنة - ككل المهن السينمائية - متعبة ، وترغم صاحبها على يقظة ذهنية دائمة ..

* * *

الجزء الثانى

دراسات

بقلم عشرة من كبار السينمائيين فى العالم

السينما أيام زمان

جورج ميليس

« نشر جورج ميليس عام ١٩٠٧ فى الكتاب السنوى العام للفوتوغرافيا هذه الدراسة الطويلة عن « السينما أيام زمان » والتي تعتبر اليوم ذات أهمية عظمى لدارسى الفن السينمائى ، لأنها صادرة عن الرائد الأول لهذا الفن » .

الديكورات السينمائية

تنفذ الديكورات السينمائية ، تبعاً للتصميم المتفق عليه ، من الخشب والقماش ، ويتم ذلك فى ستوديو خاص ملحق باستوديو التصوير ، وتلون بالغراء ، كالديكورات المسرحية ، مع اختلاف واحد هو أن التلوين فى السينما يتم بلون واحد فقط وهو اللون الأسود الذى يتدرج إلى اللون الأبيض الخالص ، ماراً بجميع الدرجات المختلفة بين الأسود والأبيض . فالديكورات الملونة بألوان طبيعية تعطى نتيجة سيئة للغاية عند التصوير ، فالأزرق يصبح أبيض ، والألوان الحمراء والخضراء والصفراء تصبح سوداء ... وينجم عن ذلك ضياع التأثير المطلوب كلية . ومن الضرورى أن تكون الديكورات كذلك الخلفيات التى يستعملها المصور الفوتوغرافى . وينفذ الرسم والتلوين هنا بعناية شديدة ، على عكس الديكور المسرحى . فإتقان المنظور ، وخداع النظر المنفذ ببراعة وحذق ، والذى يربط الصور المرسومة بالأشياء الحقيقية أمر ضرورى لإعطاء مظهر الحقيقة لأشياء غير حقيقية ، سوف تسجلها آلة التصوير بدقة متناهية.

إن كل شىء فى الديكورات يساء تنفيذه سوف تسجله آلة التصوير كما هو تماماً ، لذلك يجب مراعاة تنفيذ الديكورات بعناية ويمنتهى الدقة ، حتى تبدو فى الفيلم وكأنها طبيعية .

الممثلون

من الصعب جداً العثور على ممثلين يصلحون للسينما ، على عكس ما يعتقد الناس عادة . فقد يكون الممثل ممتازاً على المسرح ، ولكنه لا يساوى شيئاً بالمرة فى مشهد سينمائى . وهؤلاء الفنانون ، وهم على درجة عالية فى فنهم ، تجدهم يرتبكون ويقعون فى حيرة حينما يقتربون من السينما ، ومرجع ذلك إلى أن التمثيل الصامت فى السينما يتطلب دراسة معينة ومميزات خاصة ففى الأستوديو لا يوجد جمهور يخاطبه الممثل سواء بالكلام أو بالإشارة . وآلة التصوير هى وحدها المتفرج . وليس أشد نكراً من أن ينتظر إليها الممثل أو ينشغل بها أثناء التمثيل ، وهذا ما يحدث دائماً فى المرات الأولى للممثلين الذين تعوبوا على التمثيل المسرحى . لابد للممثل السينمائى أن يدرك أن عليه أن يكون مفهوماً – على الرغم من صمته – لأناس صم يتفرجون عليه . وأن يكون تمثيله معبراً وحركاته محددة وواضحة .

لقد رأيت مشاهد عديدة يمثلها ممثلون معروفون ، ولم يكن تمثيلهم جيداً لأن العنصر الرئيسى لنجاحهم على المسرح ، وهو الكلام ، كان يعوزهم فى السينما (وهى صامته فى ذلك الحين) وهم لتعودهم على حسن الأداء لا يستعملون الإشارة بالأيدى إلا كأكسيسوار أو كشئ ثانوى .

بينما فى السينما لا يساوى الكلام شيئاً ، والإشارة أو حركة الأيدى هى كل شئ . ومع ذلك فهناك بعض الممثلين الذين أنوا المشاهد السينمائية بشكل طيب ، مثل الممثل « جاليپو » لأنه يعرف كيف يكون مفهوماً بغير استعمال الكلام ، ويمتاز بوجه معبر للغاية ، وحركات يده – حتى ولو كانت بشئ من المبالغة المقصودة – وهو أمر ضرورى فى البانتوميم ، وخصوصاً فى البانتوميم المصور – هى دائماً غاية فى الإحكام والإتقان ، وملائمة تماماً لما يريد التعبير عنه . إن حركة الممثل التى تصاحب كلامه لاتصبح مفهومة على الإطلاق حينما يمثل تمثيلاً صامتاً . فإذا قلت مثلاً « إنى ظمآن » على المسرح فإنك لن ترفع إبهامك ويدك مقفولة إلى فمك ، لكى تتظاهر بأنك ترفع زجاجة لأن ذلك لا فائدة منه مطلقاً مادام كل الناس قد سمع بأنك ظمآن . ولكن فى البانتوميم سوف تضطر بطبيعة الحال إلى مثل هذه الحركة .

إن ذلك يبدو بسيطاً للغاية .. ومع ذلك لا يدركه فى الغالب الممثل الذى لم يتعود على التمثيل الصامت . وثمة شىء آخر يجب الانتباه إليه ، وهو أنه لما كانت الشخصيات تبدو عادة فى الصورة ملتصقة بعضها ببعض ، فإن من الضرورى أن تفصل الشخصيات الرئيسية ونجعلها فى مقدمة الصورة ، ونقل من حماس الشخصيات الثانوية التى تكثر عادة من الحركة نون داع ، مما يجعل المتفرج لا يعرف إلى من ينظر ، وبالتالي لا يفهم شيئاً مما يحدث . كذلك ينبغى أن تكون مراحل الحدث متعاقبة وليست فى نفس الوقت . وعلى الممثلين أن يكونوا يقظين تماماً ، وأن يؤدوا أدوارهم فى اللحظة المحددة التى يصبح فيها اشتراكهم ضرورياً . إن تكوين فرقة طيبة من الممثلين السينمائيين أمر صعب ويحتاج إلى زمن طويل . فقط أولئك الذين لا يهتمون بالفن هم وحدهم الذين يقبلون أى ممثل لكى يلعب مشاهد مضطربة ولا أهمية لها .

الحيل السينمائية

من المستحيل فى هذا الحديث أن نشرح بالتفصيل طريقة تنفيذ الحيل السينمائية ، فذلك يحتاج إلى كتاب خاص ، فضلاً عن أن الممارسة وحدها هى التى يمكن أن توضح بالتفصيل الطرق المستعملة لتنفيذ هذه الحيل ، وهى طرق غاية فى الصعوبة والغرابة معاً . وأستطيع أن أقدر هنا نون فخر ، مادام كل الفنين يعترفون لى بذلك ، أنى أنا الذى اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية .

ولقد تبغنى كل السينمائيين فى الطريق الذى سرت فيه . وقال لى أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية فى العالم - فى ذلك الوقت ، وهى شركة « باتيه » الفرنسية « بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر أو تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحاً لا مثيل له . فباستخدامك للمسرح ولوضوعاته المتنوعة إلى ما لانهاية ، فى السينما منعتها من السقوط ، وكان من الممكن أن يحدث ذلك وبسرعة لو أن السينما استمرت فى تصوير موضوعات الهواء الطلق التى تتشابه بالضرورة ، والتى بسرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها » .

هل تريدون أن تعرفوا كيف جاءت لأول مرة فكرة استعمال الحيل فى السينما ؟
لقد جاءت بمنتهى البساطة . كانت آلة التصوير التى كنت أستعملها فى بداية حياتى الفنية بدائية ، وكثيراً ما كان شريط الفيلم الموضوع فيها ينقطع أو يعلق بالتروس ويرفض الحركة . وقد حدث يوماً أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أصور ميدان الأوبرا . وقد احتاج إصلاحها وإعادتها إلى الدوران من جديد . وفى خلال هذه الدقيقة تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال . وحينما عرضت شريط الفيلم ، وكان قد التحم فى النقطة التى حدث فيها القطع ، رأيت فجأة سيارة أو منيبوس تتحول إلى عربة موتى .. ورجالاً يتحولون إلى نساء . وهكذا اكتشفت حيلة الاستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران . وبعد ذلك بيومين كنت أنفذ أولى التحولات من الرجال إلى النساء ، وأولى الاختفاءات المفاجئة التى كان لها فى البداية نجاح ضخم للغاية . ويفضل هذه الحيلة البسيطة جداً نفذت أولى الأفلام السحرية مثل : بيوت الشيطان ، والشيطان فى الدير ، وسندريللا وغيرها . ومع نجاح هذا النوع من الأفلام ذى الحيل السينمائية عملت على إيجاد طرائق جديدة مثل تغير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة فى آلة التصوير ، والظهور والاختفاء والتحول ، التى يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو أجزاء محجوزة فى الديكورات ، ثم التصوير على خلفيات بيضاء قد صور عليها من قبل . وتلك حيلة لا أستطيع شرحها فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامل ! ثم جاءت بعد ذلك حيل الرؤوس المقطوعة ، وازنواج الشخصيات ، ومشاهد يمثلها شخص واحد ينتهى بازنواجه إلى أن يصبح هو نفسه عشر شخصيات متشابهة يمثلون معاً . وأخيراً استخدمت معلوماتى الخاصة المستمدة من ممارستى خلال خمسة وعشرين عاماً فى مسرح روبرت هودان للألعاب السحرية ، وأدخلت فى السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل الحواء ، وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أكثر الأشياء غرابة وإستحالة فى السينما .

الجمهور

كنت قد انتهيت من إنتاج فيلم « رحلة إلى القمر » (عام ١٩٠٢) وكما هى العادة طبعت برنامجاً يضم سيناريو الفيلم الجديد وأرسلته إلى زبائنى ، وكلهم تقريباً

من تجار الأسواق المتقلة ، ورجوتهم حضور العرض الخاص للفيلم فى مسرح روبير هودان ، الذى كنت أديره فى ذلك الحين .

وفى اليوم المحدد حضر عشرون شخصاً تقريباً وهم الذين كانوا يقيمون بالقرب من باريس أو فى باريس نفسها . وجلست إلى البيانو وارتجلت موسيقى صاحبت عرض الفيلم . وكنت أتوقع نجاحاً طيباً ، لأنى كنت قد رأيت الفيلم بنفسى فى الصباح وبدا لى مسلياً .

ولدهشتى الشديدة انتهى العرض وسط صمت قاتل وشديد البرودة . وأدركت أن الفيلم فشل فشلاً ذريعاً ، وأصابنى غم شديد لتلك النتيجة ، بعد عمل طويل وصعب وغال . ولكنى قلت فى نفسى إن المشتريين (ولم يكن الفيلم يؤجر فى ذلك الوقت) من تجار الأسواق المتقلة ، وهم عادة شدييو الخبث والمكر ومن المحتمل جداً أنهم يظنون أنى سأنتهز الفرصة وأطلب منهم سعراً مرتفعاً لو أبدوا أى حماس لما شاهدوا . وحينئذ اكتفيت بأن قلت لهم : « حسناً أيها السادة ، ما رأيكم فى هذا الفيلم ؟ » ولم يجبنى أحد .. نظروا إلى بعضهم البعض دون أن ينطقوا بكلمة .

وأخيراً سألنى واحد منهم « بكم تباع هذا ؟ » فأجيبته قائلاً « بنفس سعر أفلامى الأخرى . فرنك ونصف للمتر أبيض وأسود ، وثلاثة فرنكات للملون . إن طول هذا الفيلم ٢٨٠ متراً وبذلك يصبح الثمن ٤٢٠ فرنكا للنسخة من الفيلم أبيض وأسود ، و٨٤٠ فرنكاً لنسخة الفيلم الملونة » .

وأستطيع أن أقرر أنى لم أسمع طوال حياتى مثل تلك الصيحات المستكرة التى سمعتها منهم فى ذلك اليوم . والحق أن أفلام هذه الفترة كانت أطوالها تتراوح بين عشرين وستين متراً على أكثر تقدير . وقد كانت لدى الجراة على تنفيذ فيلم طوله ٢٨٠ متراً . ومن المؤكد أنى ظهرت أمام أولئك المتفرجين فى صورة الرجل المخبول الذى يستحق دخول مستشفى الأمراض العقلية . وسمعت الصيحات تتردد من كل جانب : « إنه جنون .. ! فيلم بهذا الثمن ! لم تر أبداً ذلك . لن تباع منه نسخة واحدة . سوف نحطم أنفسنا ونفلس بشراء مشاهد سينمائية بهذا الثمن » .

وأسرع الجميع بالانصراف . وأمسكت بذراع آخرهم أستوقفه وأنا أقول :
« أسمع . هل تريد أن تدخل معى فى صفقة تجارية ؟ » والتفت الرجل إلى فى دهشة
فأضفت قائلاً :

– أين تقيم الآن ؟

– فى سوق « ترون » فى ضواحي باريس .

– سوف أرسم لك بسرعة أفيشاً كبيراً مرسوماً عليه قمر ضخماً جداً تلقى قذيفة
فى عينه . مع كتابة اسم الفيلم وتحت الاسم « فيلم مثير يعرض لأول مرة »
وسأحمل لك الأفيش فى السابعة مساء . وسأعيرك الفيلم لليلة واحدة على
أن تعرضه فى كل حفلة . أنا لا أطلب منك شيئاً واحداً ، ولكنى أريد رؤية
تأثير الفيلم على الجمهور .

فإذا أخفق الفيلم عدت به وانتهى الأمر ، وإذا أعجب الجمهور بعته لك ، إذا
رغبت فى ذلك طبعاً . هل هذا يوافقك ؟

ووافق الرجل . وفى مساء اليوم نفسه أعددت كل شىء . وبدأت الناس تصل
وتتجمع حول القمر الضخم يتسلون برؤية الأفيش الغريب المثير للضحك ، ويعلقون
عليه بتعليقات مختلفة: « إنها كذبة . إنها خدعة . هل يظنون أننا مغفلون ؟ هل تظن
أنهم قد استطاعوا الوصول إلى القمر حتى يصوروه ؟ إنهم يسخرون منا .. » .

وكان جمهور ذلك الوقت لا يدرك عن الحيل السينمائية شيئاً ، ويعتقد أنه لا
يمكن إلا تصوير الأشياء الحقيقية . وكانت النتيجة أنه فى العرض الأول لم يدخل
سوى خمسة عشر شخصاً كانوا على استعداد لضرب مقدم البرنامج ، إذا كان فى
الأمر خدعة !

وبعد عرض مجموعة من الأفلام القصيرة جداً ، والتي يتراوح أطوالها بين
عشرين وثلاثين متراً ، عرض فيلم « الرحلة إلى القمر » .

فى التابلوه الأول تفرج الجمهور فى صمت . وفى التابلوه الثانى بدأ ينتبه ويهتم بما
يراه . وفى الثالث بدأت الضحكات تملأ . وفى الرابع وفى الخامس وفى السادس زادت
الضحكات أكثر فأكثر . وفى التابلوهات التالية علا التصفيق ولم يتوقف حتى النهاية .

وعلى باب الخروج كان المتفرجون أنفسهم هم الذين يقومون بالدعاية الحماسية للمتفرجين الجدد الذين أحاطوا بالمكان . ومنذ تلك اللحظة تقاطرت الجماهير وامتلات الصالة حتى منتصف الليل . وقد اضطروا إلى اختصار سلسلة الأفلام القصيرة لكي يزيئوا من عدد الحفلات .

باختصار ، كان بخل تلك الليلة هو أعظم ما وصل إليه صاحبى التاجر .
وحيئما سألته :

- ما رأيك يا صديقى فيما حدث ؟ هل أنت مبسوط ؟

- جداً .

- وأنا أيضاً . لقد تأكدت الآن من تأثير الفيلم على الجمهور الحقيقى .

وافقت الفيلم بيدي فى هدوء ووضعته فى علبته المعدنية ، وحملته تحت إبطى ،
وشكرت صاحبى وتظاهرت بالانصراف ، فصاح قائلاً :

- وفيلمى ، هل تأخذ معك ؟

- فيلمك ؟ ولكنك رفضت شراءه هذا العصر . إنه ملكى .

قلت ذلك بلهجة جادة لاتقبل الشك فقال لى :

- أعطنى فيلمك . سأدفع لك ثمنه نقداً ، وسأضيف مائتى فرنك لما تكبته أنت
من مشقة الحضور .

فصحت فيه مبتسماً :

- هل تظننى مراب ؟ هذا هو الفيلم . ادفع فيه ثمنه المحدد ولا يستقيم زيادة .
إنى أنا المدين لك بالشكر لأنك وضعتنى مباشرة أمام الجمهور الحقيقى ، وهو
الوحيد الذى يضحك من غير خجل بون أن يسائل نفسه عما إذا كان سيفقد
كرامته وهيبته كحكم وكقاض إذا ما ضحك .

وفى اليوم التالى كان كل تجار الأسواق فى فرنسا على علم بالنجاح الهائل لفيلم « رحلة إلى القمر » . وتقاطرت الطلبات من كل جانب . وقال لى البعض إنك على أبواب الثراء العريض .

ولكن وا أسفاه ! لقد اشترى بعض عملاء الأمريكان ثلاث نسخ من الفيلم صدروها على التو إلى ثلاث شركات أمريكية كبرى ، سارعت فى عمل نسخ سلبية (كونتريب) . ولما كانت حقوق النشر للأفلام لم توجد بعد فقد راحت هذه الشركات تفرق العالم بنسخ من الفيلم ، وتصدر الآلاف منها إلى كل بلاد العالم . والأدهى من ذلك أن هذه الشركات الأمريكية كانت ترسل مع تلك النسخ إعلانات ضخمة وتعلن فى الأفيشيات وفى الصحف : « رحلة إلى القمر » النجاح الهائل لشركة ستار فيلم لجوميليس بياريس . وكانت الماركة المسجلة هى الأخرى مطبوعة على الأفلام . وللأسف كنت عاجزا عن منع هذه السرقة العلنية . وكانت النتيجة أنى أنفقت ٣٠ ألف فرنك لإنتاج الفيلم ، وتوقف بيعى الشخصى للنسخ فجأة ، ولم أكن قد استرددت غير ١٠ آلاف فرنك . وكانت خسارتى فى الفيلم جسيمة بلغت عشرين ألفاً من الفرنكات !

ولللأسف كان هذا هو رأسمالى الشخصى ، فلم يكن لى أى ممول خلال اشتغالى بالسينما الذى استمر عشرين عاماً .

لكن هذا الفيلم الذى جلب الثراء لأولئك المزورين جعل من اسمى ، بفضل توزيعه الهائل إعلاناً لا مثيل له . وأصبح « جوميليس » بين يوم وليلة مشهوراً فى العالم كله ، ولم يكلفنى ذلك سوى ٢٠ ألف فرنك . وقد كان ذلك على الأقل دعاية طيبة قليلة التكاليف !

شكراً لإيسون ولشركة « لوبين » فى فيلاديلفيا ، ولشركة « كارل ليميل » الذين قلدوا ما فعلته وسرقوا حقوقى ، والذين لم أستطع إلزامهم على احترام إنتاجى إلا بافتتاح فرع لشركتى فى نيويورك عام ١٩٠٤ . ومنذ ذلك الحين لم يعد فى مقدورهم أن يستولوا على ثمار عملى .

* * *

اكتشاف العالم

روبيرت فلاهيرتى

إن اكتشاف العالم هو الجانب الذى يستهوى ويفتن فى حياة رجل السينما . لقد أخرجت كل أفلامى وفى قلبى ذلك الولع والغرام بالمجهول . وتقريباً لم أبدأ مطلقاً بأفكار مسبقة قبل البحث والتحقيق ، بنية عمل فيلم عن عمد عن ألاسكا ، أو تاهيتى أو عن جزر اسكتلندا الشمالية ، أو عن لوزيانا . فمثلاً بالنسبة لفيلم « نانوك » لست أنا الذى اختار موضوعى ولا إطار القصة .. ففى عام ١٩١٩ طلبت منى شركة « ريفيون » إن كنت أود تصوير فيلم عن حياة صيادى الفراء . ولم أكن قد فكرت أبدأ على الخصوص فى عمل فيلم عن الإسكيمو . إن اكتشاف هذه البلاد وعادات أهلها وأخلاقياتهم أثارت شعورى وشجعتنى ، ومع أنى سافرت لعمل فيلم تسجيلى للدعاية والإعلان .. فقد عدت بفيلم « نانوك رجل الشمال » . فى هذه الحالة إنى على استعداد لإخراج كل فيلم يمكننى من وسيلة اكتشاف بلد ما والحياة الخاصة لسكانه .

أنا لا أعتمد تقريباً إلا على الصورة للتعبير عن فكرى . على الصورة وعلى الصوت . وإنى على ثقة من أن هناك روابط أشد بين الموسيقى (فى تناولها كوسيلة صوتية) وبين الصورة أكثر مما بين الكلمة والصورة . نستطيع تقريباً أن نقول كل شئ بالصورة والصوت ولانستطيع تقريباً أن نقول شيئاً بالكلام .

* * *

عن السيناريو والمسرحية والرواية

بيلا بالاش

ليس بعيداً ذلك الوقت الذى كان مايزال فيه من الصعب إقناع المعارضين أن الفيلم فن جديد مستقل وله قوانينه الخاصة النابعة من ذاته . واليوم نادراً ما يثار مثل هذا الجدل . ومن المعترف به أيضاً أن السيناريو هو شكل أدبى مستقل ومن نوع خاص ، مثلما هو الحال بالنسبة للمسرحية المكتوبة . لم يعد السيناريو اكسيسواراً تكتيكياً ، ولا إسقالات ترفع بعيداً بمجرد أن يتم بناء البيت ، ولكنه أصبح شكلاً أدبياً جديراً بقلم الشعراء ، ويمكن نشره فى كتاب للقراءة .. وطبعاً من الممكن أن تكون السيناريوهات جيدة أو رديئة ، كأي عمل أدبى آخر ، ولكن لا شئ يمنعها من أن تكون روائع أدبية . وكون الشكل الأدبى للسيناريو السينمائى لم يجد بعد كاتباً مثل شكسبير أو كالدرون أو موليير أو إيسن فليس لذلك أهمية – فلسوف يوجد ذلك الكاتب فى يوم ما . وعلى أى حال فنحن حتى لا نعرف إن كان قد وجد أو لم يوجد بعض روائع كبيرة ضاعت وسط آلاف السيناريوهات السينمائية التى لم نعرها أقل اهتمام . إننا لم نبحث أبداً عن روائع بينها .. بل حتى غالباً ما أنكرنا مجرد إمكانية العثور على عمل رائع فى مثل ذلك المكان الذى لا يحتمل وجود شئ فيه . ومعظم المتفرجين على الأفلام لا يدركون أن مايتفرجون عليه هو تنفيذ لنص سينمائى مكتوب ، كما يتفرجون فى المسرح على تنفيذ لنص مسرحى مكتوب . وحتى فى المسرح كم من المتفرجين يفكرون فى هذا الأمر ؟ وإذا لم تناقش الجرائد والمجلات المسرحية ذاتها ، والعرض المسرحى لها كموضوعين متميزين فإن القليل من متفرجى المسرح هم الذين سيفكرون فى العمل الأدبى الخلاق الذى يسبق كل عرض مسرحى .

إن رأى العام يميز بسهولة أكثر بين المسرحية والعرض المسرحى ، أكثر مما يميز بين السيناريو والفيلم المعروض على الشاشة . وهذا راجع إلى أن المسرحية يمكن أن تقدم على المسرح بطرق عديدة وعلى مسارح عديدة ، وهذا يوضح أن المسرحية لها وجود خاص بها بعيداً عن العرض والتمثيل . أما الفيلم فهو على

العكس من ذلك غالباً ما يستوعب السيناريو ويبتلعه ، فلا يُحفظ السيناريو كموضوع مستقل يمكن استخدامه مرة أخرى لإنتاج عمل سينمائي آخر . وفي أغلب الأحيان لا يوجد السيناريو مطبوعاً في كتاب .

حينما بدأت السينما لم يكن هناك سيناريو .. كان المخرج يرتجل كل مشهد في مكان التصوير نفسه ، ويخبر كل ممثل عما يفعل في خلال اللقطة التالية .. وكانت العناوين الفرعية تكتب وتطبع على الفيلم فيما بعد .

ولقد ولد السيناريو حينما كان الفيلم قد تطور بالفعل إلى فن جديد مستقل ، ولم يعد من الممكن بعد ذلك ارتجال مؤثراته المرئية الدقيقة ، الحاذقة ، الجديدة أمام الكاميرا .. لقد كان من الضروري إعداد تلك المؤثرات ، والتخطيط لها بدقة وعناية قبل البدء في التصوير . وقد أصبح السيناريو شكلاً أدبياً حينما توقف الفيلم عن أن يهدف إلى مؤشرات مستعارة من الأدب ، وبنى نفسه بحسم ، ووقف على قدميه ، وفكر بلغة المؤثرات البصرية .

وكانت السيناريوهات الأولى في الواقع مجرد مساعد تكتيكي ، ولا شيء سوى قوائم للمشاهد واللقطات لراحة المخرج . كانت تحدد فقط ما يجب أن يكون في الصورة ، وبأي ترتيب يكون . ولكنها لم تكن تقول شيئاً عن كيفية التقديم والعرض .

ومع ولادة الفيلم الناطق أصبح للسيناريو على الفور أهمية كبيرة فقد احتاج إلى الحوار ، كما احتاج المسرحية ، ولكنه احتاج إلى أكثر من ذلك بكثير . لأن المسرحية هي فقط حوار ولا شيء غير ذلك . إنها حوار منطوق كأنما في فراغ .. وعلى الرغم من أن مكان الحوادث (أو خشبة المسرح) تحددها إرشادات المؤلف وتعليماته ، إلا أنها لا تقدم بصورة تفصيلية .. وكل ما يحيط بأشخاص المسرحية من أشياء مرئية هي مجرد خلفية لاتستطيع التأثير في حالتهم العقلية والروحية ، وبالتالي لاتستطيع أن تلعب دوراً في الحدث . ولكن في الفيلم نجد أن الأشياء البصرية والسمعية تعرض وتقدم على نفس مستوى عرض الشخصيات الإنسانية . وفي التكوين التشكيلي الذي يشملهم جميعاً نجد أنهم مشاركون متساوون في الحدث . ولهذا السبب لا يستطيع كاتب السيناريو أن يعالج مكان الحدث بقليل من التعليمات والإرشادات المسرحية .

بل يجب عليه أن يصف ويبلور ويحدد المظهر البصرى المرئى كما يصف سواه ويعبر عنه بوسائل أدبية . وعليه أن يحدد الجانب الذى تلعبه صور الأشياء مثلما يحدد بقية الجوانب الأخرى ، لأنه من خلالها جميعاً تحقق الشخصيات الإنسانية نواتها .

وهكذا أنتج فن الفيلم ، بعد تطوره وتضججه ، شكلاً أدبياً جديداً هو السيناريو . ومن الممكن اليوم الحصول على عديد من السيناريوهات مطبوعة .. وربما أصبحت هذه السيناريوهات قريباً مقروءة شعبياً أكثر من المسرحيات . ومن الصعب أن نحدد كم من الوقت لابد أن ينصرم قبل أن يلاحظ نقاد الأدب هذه الظاهرة الجديدة التى تولد أمام أعينهم – أعنى السيناريو . ولهذا السبب سنحاول من جانبنا أن نحدد القوانين التى تحكم هذا الشكل الأدبى الجديد .

المسألة هى : من أى ناحية يختلف السيناريو السينمائى عن المسرحية أو الرواية ؟ ولقد وضعنا السؤال بهذه الصورة لأنه سيكون من الأسهل والأيسر تعريف المبادئ والقوانين النوعية الخاصة بالسيناريو ، بتحديد المميزات الأساسية التى تميزه عن الأشكال الأخرى الشديدة القرب منه .

إن سيناريو هذه الأيام ليس اسكتشاً ناقصاً لم يكتمل ، وليس مجرد تخطيط لعمل فنى ، بل هو عمل فنى كامل فى حد ذاته . إنه يستطيع أن يقدم صورة للواقع ، مستقلة ومفهومة وواضحة كأي شكل فنى آخر . صحيح أن السيناريو يضع على الورق مشاهد وحواراً يستحول فيما بعد إلى فيلم ، ولكن المسرحية أيضاً تفعل ذلك ، فهى تضع على الورق ما سوف يصبح بد ذلك عرضاً مسرحياً .. ومع ذلك تعتبر المسرحية شكلاً أدبياً أرفع مستوى من السيناريو !

إن الموسيقى المكتوبة هى مجرد رمز للموسيقى التى ستعزفها الآلات ، ومع ذلك لن يقول أحد عن سوناتا لبيتهوفن إنها « ناقصة » أو إنها « سكتش » لهذا السبب . ولدينا الآن كذلك سيناريوهات سينمائية موجهة للقراءة ولا يمكن تصويرها فى فيلم ، مثلما يوجد مسرحيات لا يمكن تقليدها على المسرح أبداً . ومع ذلك فمثل هذه السيناريوهات ليست روايات ولا قصصاً قصيرة أو مسرحيات – إنها سيناريوهات سينمائية تنتمى إلى شكل أدبى جديد .

إن الحقيقة الأساسية التي تكمن في كل شكل من أشكال الفيلم ، وتحتم القوانين التي تحكم السيناريو هي أن الفيلم عرض مسموع ، صورة متحركة ، حدث يمثل في الحاضر أمام أعيننا . وبالتالي فإن السيناريو ، مثل المسرحية ، يمكن أن يقدم فقط « وقتاً حقيقياً واقعياً » . فالمؤلف لا يستطيع أن يتحدث لنفسه في السيناريو ، مثلما لا يستطيع في المسرحية . لا يستطيع الكاتب أن يقول « وفي أثناء ذلك مضى وقت طويل .. » لا يستطيع أن يقول « .. وبعد سنوات طويلة ... » أو « ... وبعد ذلك ... » لا يستطيع السيناريو أن يحيلنا على الماضي . لا يستطيع أن يخبرنا عن شيء حدث فيما مضى أو في مكان آخر . إنه لا يستطيع أن يلخص الحوادث كما يستطيع ذلك الشكل الملحمي القصصي . يستطيع السيناريو فقط أن يقدم ما يمكن تمثيله أمام أعيننا ، في الحاضر ، في مكان وزمان يمكن لحواسنا إدراكهما ، وفي هذا يشبه السيناريو المسرحية . فيما إذن يختلف السيناريو عن المسرحية ؟ في الفيلم ، كما على المسرح ، نجد أن الحدث مرئي ومسموع . ولكن في المسرح يمثل الحدث في مكان حقيقي (هو خشبة المسرح) وبمخلوقات حية (هم الممثلون) . ولكن الفيلم يقدم فقط صوراً للمكان ولأولئك المخلوقات .

وقد حل الناقد الألماني « ليسينج » (١٧٢٩ - ١٧٨١) في كتابه الشهير « دراما تورجييه هامبورج » الاختلاف الرئيسي بين المسرحية وبين العرض المسرحي ، فحدد بذلك الاختلاف بين السيناريو وبين الفيلم قبل زمنهما بقرن ونصف قرن .

فتعريفه لطبيعة المسرح والقوانين التي تحكمه كان غاية في الامتياز حتى أنه الآن ، وبعد مائة وخمسين عاماً يساعدنا على تعريف القوانين المختلفة والطبيعة المختلفة لفن مختلف ، وإن لم يكن غير منقطع الصلة تماماً بفن المسرحية . ففي بداية كتابه « دراما تورجييه هامبورج » يحدثنا « ليسينج » عن المسرحيات المأخوذة من الروايات فيقول : « ليس من الصعب مطلقاً أن يحول ويطور الكاتب انفعالات وعواطف معينة إلى مشاهد .. ولكن الصعب هو أن يصبح من الممكن أن يتحول المرء من وجهة نظر الراوي إلى وجهة النظر الحقيقية لكل شخصية من الشخصيات . وبدلاً من أن يصف عواطفهم وانفعالاتهم ، يجعل هذه العواطف والانفعالات تجيء إلى الوجود تحت أعين المتفرج ، وتتطور في تتابع مستمر غير منقطع وبلا وقفات » .

فى هذه الفقرة قال ليسينج كل شىء عن الاختلاف الرئيسى بين المسرحية والرواية . ونفس هذا الاختلاف يوجد بين السيناريو والرواية . فالسيناريو مثل المسرحية لا يصف العواطف والانفعالات بلا وقفات وفى تتابع مستمر غير منقطع . والحقيقة أن هذه الميزة الخاصة للدراما المسرحية . ومثل هذا التتابع هو نتيجة ضرورية لكون المسرحية مكتوبة للمسرح . لأن الشخصية التى تدخل إلى المسرح تصبح تحت أعيننا فى تتابع لا ينقطع وبلا وقفات حتى نترك المسرح مرة أخرى .

يستطيع الروائى أن يأخذ قراره إلى تجمع كبير ، ثم يتعامل بعد ذلك مع شخص واحد من كل المجموعة . يستطيع أن يروى قصة حياة ذلك الشخص الواحد ، نون أن يخبر القارئ عما كان يفعله الأشخاص الآخرون الحاضرون طوال ذلك الوقت .. وقد ينسى القارئ بسهولة أنهم موجودن على الإطلاق ، وفى الأشكال القصصية مثل هذه « القفزات » ممكنة .. والوهم بوجود تسلسل بلا وقفات فى المشهد الواحد ليس أمراً حتمياً ، كما هو الحال على المسرح . وهذا هو الاختلاف الأساسى بين الأشكال الروائية والأشكال المسرحية .

من هذه الناحية ، يقترب السيناريو من الرواية أكثر مما يقترب من الشكل المسرحى .. فالفيلم لا يلتزم بأن يحافظ على التسلسل المستمر الذى لا ينقطع فى المشهد الواحد . بل إن مثل هذا التسلسل ليس ممكناً . ففي المشهد السينمائى لانتحاج إلى إظهار كل الأشخاص الحاضرين فى نفس المكان فى كل لقطة . بل إن ظهورهم جميعاً طول الوقت يصبح مناقضاً لأسلوب ولغنية الفيلم .

إن الجمهور يتخيل أن المشاركين فى المشهد حاضرين ، ولكنهم ليسوا دائماً مرئيين . فمع التغيير الدائم المستمر للقطات الفيلم نرى فقط أولئك الذين يحتاج الأمر إظهار وجوههم أو كلماتهم . ويستطيع الفيلم أن ينتزع وجهاً من وسط الزحام الكبير ، ويركز انتباهاً خاصاً عليه ، وينفذ عميقاً إلى عواطفه ونفسيته . وفى هذا يشبه السيناريو الرواية أو الشكل الملحمى .

يستطيع الفيلم أن يقطع تسلسل مشهد ما ليس فقط بأن لا يظهر كل الشخصيات الموجودة فى المشهد طوال الوقت ، بل إن المشهد كله يمكن أن يقطع

تسلسله بأن يظهر الفيلم مشهداً آخر يدور فى مكان آخر ، ثم يعود إلى المشهد الأول الذى قطعنا تسلسله ليستمر مرة أخرى . وهذا الأمر لا يمكن أن يحدث على المسرح ، فإن إمكانية إظهار أكثر من حدث يتم فى وقت واحد هى من خصائص الفيلم ، وبالتالي من خصائص السيناريو كشكل فنى . فالمسرحية لا تستطيع فى وسط مشهد ما أن تظهر مشهداً آخر يدور فى مكان آخر ثم تعود إلى تكملة المشهد الأول . إن قانون وحدة المكان لا يطبق على الفيلم مطلقاً . ولكن قانون وحدة الزمان ضرورى .. لأنه حتى إذا قطعنا مشهداً ما ، وكان المشهد الذى أدرجناه يدور فى مكان آخر ، فلا يجب أن يدور فى زمن آخر . بل يجب أن يكون فى نفس الزمن ، وإلا لا يفهم المتفرج ما يدور أو لا يصدق .

والمعروف أن المقتضيات والمستلزمات التقنية للفيلم مختلفة عن المقتضيات التقنية للمسرح ، ولذلك فالبناء أو التركيب الأدبى للسيناريو مختلف كذلك عن بناء المسرحية وتركيبها . فالمشكلة المركزية الواحدة ، والالتفاف حول صراع مركزى واحد ، الذى يميز بناء المسرحية ، مناقض لطبيعة الفيلم ، لأن الظروف التقنية للفيلم مختلفة . فالطبيعة البصرية للفيلم لا تشمل بناء يتكون من بضعة مشاهد طويلة . وسبب ذلك هو أنه بينما المشاهد الطويلة ، دون تغيير فى المنظر أو مكان الحدث ، تكون ممكنة إذا كانت مليئة بحركة داخلية ، ويستطيع الناس أن يتحدثوا فى حجرة لساعات إذا كانت كلماتهم تعبر عن حركة داخلية أو عن صراع داخلى ، فإن الفيلم ، حيث العنصر الخام فيه هو دائماً العنصر البصرى ، لا يستطيع أن يكفى أو يقنع بمثل هذه الأحداث الطويلة والداخلية فقط – وبالتالي غير المرئية . إن الفيلم يتطلب صوراً خارجية ، مرئية ، ممكن التقاطها « وتصلح للتصوير » لكل حدث داخلى .

ولهذا السبب نجد أن السيناريو – مثل الرواية مرة أخرى – لا يركز على الصراعات ولكنه يواجه الشخصيات بسلسلة من المشاكل فى مجرى القصة .

وأحد القوانين التى تحكم شكل السيناريو هو طول الفيلم . وفى هذا يشبه السيناريو المسرحية فإن طولها يحدده الوقت الذى يستغرقه العرض المسرحى . وقد تطور الفيلم الآن إلى طول أساسى أصبح قاعدة ، لأسباب فيسيولوجية ، فقد تبين أن

الأفلام التى يتجاوز طولها عشرة آلاف قدم (أى تستغرق مدة عرض حوالى الساعتين)
تتعب العين . وهذه مجرد اعتبارات تقنية خارجية . غير أنه كثيراً ما يحدث فى الفن
أن تتحول الاعتبارات والشروط التقنية الخارجية إلى قوانين تحكم التكوين الفنى
للعمل . لقد خلقت القصة القصيرة من الطول المحدد سلفاً للجريدة . وقد خلق هذا
الشكل الفنى بعد ذلك كلاسيكيات مثل القصص القصيرة لـ بولسان وتشيكوف .

كذلك قد يحدد الطول المحتتم أو المعين من قبل المضمون أو المحتوى نفسه .
فالطول المقرر للسوناتة يحدد أسلوبها ، طبعاً لا أحد مجبر على كتابة سوناتة
أو سيناريو . ولكن إذا فعل أحد ذلك فعليه أن يعلم أن موضوع ومضمون وأسلوب
السيناريو يجب أن يكون مسئلتها من الطول المحدد سلفاً للفيلم . وهذا الطول هو فى
حد ذاته أسلوب ، على كاتب السيناريو أن يتقنه .

والآن ، أصبح السيناريو شكلاً أدبياً مستقلاً . لقد ولد من الفيلم ، مثلما ولدت
المسرحية من العرض المسرحى . ويمرور الزمن كسبت المسرحية السبق والأولوية على
العرض المسرحى ، وأصبحت هى التى تحدد مهام وأسلوب المسرح . وأصبح تاريخ
المسرح مجرد ملحق أو تذييل لتاريخ الدراما .

وليس فى الفيلم حتى الآن ما يشبه هذا التطور . ولكنه سيأتى مع الوقت . فحتى
الآن كان تاريخ السيناريو مجرد فصل فى تاريخ الفيلم . ولكن قد يصبح السيناريو
بدوره عما قريب هو الذى يحدد تاريخ الفيلم . ومن المؤكد أن التطورات الحالية تشير
إلى هذا الاتجاه .

وفى مناقشة القوانين الخاصة بالسيناريو كشكل أدبى ، هناك أيضاً حاجة إلى
بعض الملاحظات الأخرى ، فضلاً عما قيل حتى الآن . لا يوجد فن ولا شكل فنى
يقتصر تكوينه على عناصر نوعية خاصة . لأن عرض الواقع فنياً له مبادئ أساسية
معينة صحيحة وصالحة بوجه عام بالنسبة لكل فن .

هذه المبادئ يمكن الحصول عليها بسرعة فى أى كتاب مدرسى فى علم الجمال .
ومع ذلك فكل الأشياء يمكن تمييزها بدقة متناهية عن طريق الخصائص النوعية التى

تميزها عن كل الأشياء الأخرى . فمثلاً فن التصوير يستطيع أن يعبر ليس فقط عن تجارب تخص فقط فن التصوير ، وإنما يستطيع أن يعبر أيضاً عن بواعث وبواقع مستعارة من الأدب أو الفلسفة أو علم النفس – وفى الواقع عن كل أنواع التفكير والانفعال . ولكن أيا كان المضمون الذى يعبر عنه ، فإن مثل هذا المضمون عليه أن يظهر فى المادة الخاصة بالتصوير – أى فى شكل تأثيرات وانطباعات بصرية ، وإلا ما ظهر على الإطلاق .

وعلى ذلك فإذا تحدثنا عن فن التصوير فعلياً أولاً أن نحدد مادته النوعية الخاصة .

وفن الفيلم لا يتكون فقط من مؤثرات فيلمية خاصة (مثلما فن التصوير لا يتكون من مؤثرات لونية فقط) ففيه ، كما فى غيره من الأشكال الفنية الأخرى ، نستطيع أن نجد عناصر من العرض الدرامى والصفات والمميزات السيكولوجية . ولكن هناك شىء واحد مؤكد وهو أن الفيلم يمكن أن يظهر هذه العناصر فقط فى شكل صور متحركة ناطقة ، أى أنها لابد أن تطابق وتوافق القوانين النوعية الخاصة لفن الفيلم .

لقد قيل إن المحتوى أو المضمون هو الذى يحدد الشكل . ولكن الأمور ليست بمثل هذه البساطة . ولا يحتاج المرء إلى أخذ هذه القاعدة لكى يعنى أنه على مدى قرون كان الكتاب يخططون أفكار أفلام ، وقصص أفلام ، وشخصيات أفلام لم يكن من الممكن تقديمها فى روايات أو مسرحيات ، وأن أولئك المؤلفين المساكين كان عليهم أن ينتظروا حقبة وراء أخرى إمكانية التعبير البصرى حتى ذهبوا فى النهاية إلى الأخوان « لومير » وطلبوا سينما – الشكل الجديد ليلائم المضمون الجديد .

ويخبرنا التاريخ أن العكس هو الذى حدث بالفعل . لقد صورت السينما لسنوات طويلة عروضاً مسرحية قبل أن تولد القصة السينمائية الأصلية . لقد كانت حرفية الفيلم معروفة لبعض الوقت ، ولكنها لم تتطور إلى شكل لغوى جديد حتى أضيف إليها مضمون جديد ، رسالة جديدة ومختلفة عن غيرها .

وحيثما يتطور شكل من أشكال الفن ويتبلور فإن قوانينه النوعية الخاصة هى التى تحدد المضامين والأفكار الملائمة له بتفاعل دىاليكتيكي متبادل بين الشكل

والمضمون . وعلى كتاب السيناريو أن يجعلوا مضامينهم تطابق القوانين التى تحكم الشكل الفنى المتكامل للفيلم .

والمضامين الجديدة أيضاً قد تكون متضمنة لوقت طويل فى أشكال قديمة ، فتحدث فيها بعض التغييرات الطفيفة شيئاً فشيئاً وبعد وقت معين ، وربما بعد وقت طويل يحطم المضمون الجديد الشكل القديم ويخلق شكلاً جديداً . لكن هذا أيضاً يحدث فى نطاق الشكل الفنى نفسه ، فتبقى المسرحية مسرحية والرواية رواية والفيلم فيلم .

إن العلاقات الديالكتيكية المتبادلة بين الشكل والمضمون يمكن مقارنتها مع العلاقة المتبادلة بين النهر ومجراه . الماء هو المحتوى أو المضمون ومجرى النهر هو الشكل .. ولاشك أن الماء هو الذى حفر بنفسه مرة ذلك المجرى - المحتوى خلق الشكل . ولكن بعد أن يكون مجرى النهر قد تكون فإنه يجمع مياه المناطق المحيطة ويعطيها شكلاً - أى أن الشكل يكيف المحتوى ويصوغه وقوة الفيضانات الشديدة تستلزم قبل أن تطفو المياه على جوانب المجرى القديم ، أن تحفر لنفسها مجرى جديداً تماماً .

* * *

كيف أضحك الجمهور؟

شارلى شابلن

كلما التقيت بأناس يسألوننى أن أشرح لهم سر إضحاكى للجمهور ، أجد نفسى دائماً فى حيرة من أمرى وأحاول عادة التهرب . المسألة هى أنى أعرف بعض الحقائق البسيطة عن شخصية الرجل وأستعملها فى مهنتى . والواقع أنه ليس وراء أى نجاح سوى معرفة بالطبيعة الإنسانية ، سواء أكان الشخص تاجراً أو صاحب فندق أو ناشراً أو ممثلاً .

والأمر الذى أعتمد عليه أكثر من غيره ، هو وضع الجمهور أمام شخص يجد نفسه متورطاً فى موقف حرج يدعو إلى السخرية .

إن مجرد طيران قبعة من فوق رأس رجل ليس بالأمر المضحك . وإنما المضحك هو أن نرى صاحبها يجرى خلفها ، وشعر رأسه طائر فى الهواء ، وذيل بسترته يخفق وراءه . وحينما يتنزه رجل ما فى الطريق فإن ذلك لا يحمل على الضحك . فإذا وضع هذا الرجل فى موقف حرج ومحير أصبح باعثاً على الضحك .

إن كل المواقف المضحكة مبنية على هذا الأمر . ولقد صادفت الأفلام المضحكة نجاحاً مباشراً لأن أغلبها كان يصور رجال بوليس يقعون فى فتحات المجارى والبالوعات ويتعثرون فى دلاء النقاشين ، ويقعون من عربات قطار ، ويعانون كل أنواع المتاعب والمضايقات . أولئك أناس يمثلون وقار السلطة ، وهم غالباً متشبعون بتلك الفكرة ، ونحن نهزأ بهم ونسخر منهم ورؤية مغامراتهم تثير رغبة الضحك عند الجمهور ، أضعاف ما تثيره نفس المغامرات لو قام بها مواطنون عاديون يعانون نفس المتاعب .

ويثير الضحك أكثر الشخص المهزأ الذى رغم تهزيئه يرفض الاعتراف بأن شيئاً غير عادى قد حدث له ، ويركب رأسه مصمماً على الاحتفاظ بوقاره . وخير مثال لذلك حالة الرجل الثمل الذى يفضحه كلامه ومشيته ، ويريد أن يقنعنا بوقار شديد أنه

صائم على الطوى . وهو مضحك أكثر بكثير من الرجل البسيط المرح الذى يُظهر بصراحة حالة سكره غير مبال أن يلحظه أحد . وعادة ما تصاحب حالة السكر على المسرح بشيء من محاولة الوقار ، لأن المخرجين قد أتركوا أن ذلك الإدعاء مضحك .

لذلك فإن كل أفلامى تُبنى على فكرة استحداث مواقف مريبة ، لكى تسمح لى أن أكون جاداً فى محاولتى اليأس لى أبىو كجنتلمان صغير عادى جداً . وفى ذلك الوضع المؤسف الذى أجد نفسى فيه ، يصبح همى الأكبر دائماً أن ألتقط عصاتى بسرعة ، وأضبط وضع قبعتى على رأسى ، وأعدل رباط عنقى حتى لو كنت قد وقعت لتوى على أم رأسى . وأنا متأكد جداً من هذه النقطة لدرجة أنى لا أحاول أن أضع نفسى فقط فى مواقف مريبة ، وإنما أعمل أيضاً على وضع الآخرين فى مثل تلك المواقف .

وحيثما أتصرف هكذا ، أجتهد دائماً فى اقتصاد وسائلى . وأعنى بذلك أنه حينما يستطيع حدث واحد أن يثير بنفسه قهقهتين منفصلتين يكون ذلك أفضل من حدثين منفصلين . وقد نجحت فى ذلك فى فيلمى « المغامر » ، بأن جلست فى بلكون حيث كنت أكل « جلاس » بصحبة فتاة شابة . وفى الطابق الأسفل وضعت سيدة ضخمة محترمة وأنيقة تجلس إلى مائدة . وفى أثناء تناولى للجلاس أسقطت ملعقة منه فتسربت داخل سروالى ، ومن البلكون سقطت فى قفا السيدة . الضحكة الأولى نشأت عن ربكتى الشخصية ، والثانية — وهى أشد بكثير من الأولى — جاءت نتيجة لوقوع « الجلاس » فى قفا السيدة التى صرخت وراحت تقفز . حدث واحد هو الذى استخدمته ولكنه أربك شخصين وأثار قهقهتين .

وعلى ما يبدو فى ذلك الحدث من بساطة ، فإن هناك عنصريين من الطبيعة الإنسانية يصوب الحدث إليهما مرماه : أحدهما هو لذة المتفرج فى أن يرى الثراء والأبهة فى كرب ومحنة ، والآخر هو ميل المتفرج إلى ممارسة نفس المشاعر التى يحس بها الممثل على المسرح أو على الشاشة .

ومن الأشياء التى يتعلمها المرء بسرعة فى المسارح ، أن الشعب بعامة يرتاح لرؤية الأغنياء يعانون أسوأ المتاعب . وهذا راجع إلى أن تسعة أعشار الأدميين فقراء ويغارون فى داخلهم من ثراء العشر الآخر .

ولو كنت ، على العكس ، أوقعت الجلاس على رقبة خادمة فقيرة لنجم عن ذلك شعور بالتعاطف مع المرأة بدلاً من الضحك . وكذلك لكون الخادمة ليس لديها أى وقار تفقده لا يصبح المشهد مضحكاً . إن وقوع الجلاس على رقبة سيدة غنية يعنى فى عواطف الناس إحداث ما تستحقه بالضبط .

وحينما أقول إن المتفرج يستشعر نفس الأحاسيس التى يشاهدها فأنا أعنى فى هذا المثل الذى ضربته . أنه حينما ترتعد السيدة من أثر الجلاس الساقع فإن الجمهور يرتعد معها . والشئ الذى يربك الممثل يجب أن يكون مألوفاً لدى الجمهور وإلا ما تأثر به . فالجمهور يرتعد لأنه يعرف أن الجلاس مثلج ، وإذا استعملنا شيئاً لا يدرکه الجمهور على التوفلن يتأثر به .

وعلى هذا الأساس يبنى القذف بالتورته فى الأفلام الأولى . فكلنا يعرف أن التورته تفحص بسهولة ، وبالتالي يستطيع المتفرج أن يدرك أحاسيس الممثل حينما يستقبل واحدة فى وجهه !

ولقد بسألنى كثير من الناس من أين أخذت فكرة النمط الذى أمثله . وكل الذى أستطيع أن أقوله هو أن تلك الشخصية التى ألبها عبارة عن « تركيبة » من عديد من الإنجليز ، رأيتهم فى لندن حينما كنت أسكن فيها . ولما طلبت منى شركة « كيستون فيلم » الأمريكية ، التى مثلت لها أفلامى الأولى ، أن أترك فرقة كارنو (الإنجليزية) حيث كنت أمثل فيها بانتوميم « ليلة فى ميوزيك - هول انجليزى » - ترددت أول الأمر ، أساساً لأنى لم أكن أعرف أى نوع من الكوميديا كنت أستطيع القيام به . ولكن بعد فترة وجيزة فكرت فى كل صغار الإنجليز الذين كنت أراهم بشوارب صغيرة سوداء وملابس ملتصقة بأجسامهم ، والعصا البامبو فى أيديهم ، وقررت أن أتخذهم نموذجاً لى . وربما كانت فكرة العصا هى أسعد « لقيّة » عثرت عليها ، لأن العصا هى التى عرفت الناس بى بأسرع ما يمكن .

ولقد طوّرت استعمالها حتى أعطيت لها شخصية مضحكة خاصة بها وحدها . وكثيراً ما أجدها معلقة بساق أحد الناس ، أو ممسكة به من الكتف ، وتثير بذلك الضحك عند الجمهور ، دون أن ألاحظ أنا نفسى تلك الحركة . ولا أظن أنى أدركت

فى البداية كم من الأشياء ممكن أن تقولها للملايين الناس عصا تعتبر عنوانا للرجل الغندور . كذلك حينما أبدو « متغندراً » بعصاى الصغيرة وهيئتى الجادة ، أعطى التأثير بمحاولة وقار ، وهذا هو بالضبط مقصدى . وحينما أدبت أول أفلامى فى شركة « كيستون » كنت فى الواحدة والعشرين من عمرى . ومن الممكن أن يتساعل المرء عما كنت أعرف عن الإنسان فى هذا السن . ولكن يجب أن نتذكر أنى كنت أمثل أمام جمهور منذ أن كنت فى الرابعة عشرة . ومن الغريب حقاً أن أول عقد مهم لى كان مع وليام جيليت ، وهو ممثل أمريكى ، فى مسرحية « شيرلوك هولمز » وهى أمريكية .

ولقد لعبت خلال أربعة عشر شهراً دور « بيلى » ، صبى المكتب ، أثناء عرض مسرحية « شيرلوك هولمز » فى لندن . وفى نهاية هذا العقد لعبت أنواراً من الفودفيل ، وغنيت ورقصت خلال بضع سنوات . ثم عدلت عن ذلك كله لاتعاقد مع فرقة « كارنو » للبانثوميم وفن البانثوميم يقدرونه جداً فى انجلترا ، ولأن لدى شخصياً ميل لهذا الفن كنت سعيداً جداً لأنى استطعت التفرغ له .

وانى لاتساعل مع ذلك ، هل كنت أنجح فى هذا الفن لولا والدتى . إنها أعجب ممثلة بانثوميم رأيتها فى حياتى . كانت تجلس إلى النافذة خلال ساعات طويلة تنتظر إلى الشارع ، وتقلد يديها وعينيها وتعبيرات وجهها كل ما كان يبور فى الطريق ، ولم يكن هذا يتوقف أبداً . وبالنظر إليها وملاحظتها لم أتعلم فقط أن أترجم العواطف والأحاسيس بىدى ووجهى ، وإنما تعلمت أيضاً أن أدرس الإنسان . كانت بارعة فى ملاحظاتها . فمثلاً رأت يوماً جارنا « بيل سميث » ينزل إلى الشارع فى الصباح فقالت : « ها هو ذا بيل سميث . إنه يجر قدميه ، وحذاؤه لم يمسح . يبدو عليه الغضب . أراهن أنه تشاجر مع زوجته وخرج بون إفطار . والدليل على ذلك أنه دخل إلى محل حلوانى يتناول فطيرة صغيرة وقحاً من القهوة » وفى خلال النهار عرفت أن « بيل سميث » فعلاً قد تشاجر مع زوجته . لقد كانت هذه الطريقة فى ملاحظة الناس أثمن شىء استطاعت والدتى أن تعلمه لى ، فعن هذا الطريق عرفت مايشير ضحك الناس . ولذلك حينما أشاهد أحد أفلامى أثناء عرضه على الجمهور أراقب

الفيلم بعين واحدة ، والعين الأخرى والأنتان على الجمهور . وألاحظ ما يضحك الجمهور وما لا يضحكه . وإذا حدث مثلاً أن الجمهور لم يضحك خلال عدة مرات ، على حركة تمثيلية كنت أريدها مضحكة ، أجاهد بعد ذلك مباشرة لاكتشاف الخطأ في فكرتها أو في تنفيذها أو حتى في الصورة التي التقطت لها . وكثيراً ما يحدث أن تبين ضحكة خفيفة لحركة لم أكن قد درستها . وعلى الفور أفتح أنفاسي وأبحث لماذا أضحكت هذه الحركة بالذات جمهور المشاهدين . إنتى حينما أذهب لمشاهدة أحد أفلامي أشبه إلى حد ما ذلك التاجر الذي يذهب للملاحظة ما يفعله زبائنه وما يشترونه .

وكما أنى ألاحظ الجمهور لأرى ما يضحكه ، كذلك فأنا ألاحظه لأستوحى منه أفكاراً لمشاهد مضحكة . مثلاً .. كنت ماراً فى أحد الأيام أمام المطافىء ، فى اللحظة التى أعطيت فيها إشارة حريق ، ورأيت رجال المطافىء يتزحلقون على الصارى الحديدى ، ويسرعون إلى المضخة وينفعون إلى الحريق . وعلى الفور بدت لى سلسلة من الإمكانيات المضحكة . رأيت نفسى نائماً جاهلاً بصفارة الإنذار . هذه النقطة ستصبح مفهومة للجميع لأن كل فرد يحب النوم . ثم رأيتنى أتزحلق على الصارى وأحاور خيل المطافىء وأنواره ، وأسقط من فوق عربة الحريق فى أحد منحنيات الطريق ، وأشياء عديدة من نفس النوع ، وحرّرتها فى ذاكرتى . وحينما قمت بإخراج فيلم « رجل المطافىء » فيما بعد استخدمت كل ذلك . ولو كنت فى ذلك اليوم لم أتأمل « المطافىء » لما جاءت كل هذه الإمكانيات « الكوميديّة » المضحكة .

ومرة أخرى كنت أصعد وأهبط سلماً آلياً فى متجر كبير ، وجعلت أفكر كيف يمكن استعمال ذلك فى فيلم . وفى النهاية اتخذت منه أساساً لفيلمى « ساعى المتجر » . وأثناء رؤيتى لمباراة ملاكمة جاعتنى فكرة فيلم « شارلى البطل » حيث انتصرت ، أنا الرجل الصغير ، على شيطان كبير بالضربة القاضية بفضل حذوة حصان أخفيها فى قفازى .

وفى فيلم آخر استخدمت مكتب سمسار كموضوع رئيسى . باختصار ، لقد استفدت دائماً من الحياة اليومية سواء فى رسم الشخصيات أو فى استيحاء أفكار مضحكة . فمثلاً ، كنت يوماً فى مطعم وفجأة لاحظت أن رجلاً يجلس على بعد

خطوات منى راح يبتسم ويحيى . وتصورت أنه يحاول أن يتودد إلى ففعلت بالمثل ، بينما كنت قد أسأت تأويل نواياه . وبعد لحظة ابتسم من جديد فرفعت يدي أحياه ولكنه تجهم وعبس . ولم أعد أفهم لماذا كان يبتسم ثم يعبس على التوالى . كان يجب أن ألتفت ورائى لأرى أنه كان « يعاكس » فتاة جميلة تجلس خلفى . ولقد أضحكنى ما وقعت فيه من خطأ . وحينما جاءت الفرصة ، بعد ذلك ببضعة شهور لاستخدام هذا الموقف فى فيلم « الاستشفاء » استفدت من هذه الحادثة الصغيرة .

نقطة بشرية أخرى أستعملها كثيراً فى أفلامى هى ميل الجمهور إلى حب التضاد والمفاجآت . ومن المعروف أن الجمهور يحب الصراع بين الخير والشر ، بين الغنى والفقير ، بين المحظوظ والمنحوس ، ويجب أن يضحك وأن يبكى ، كل هذا فى بضع دقائق . إن التضاد بالنسبة للجمهور يخلق الاهتمام ، ولذلك أستعمله باستمرار . فإذا كنت مطارداً من رجل بوليس جعلته دائماً ثقیل الحركة وأخرق ، بينما أن بفرارى من بين ساقیه أبدو خفيفاً وبهلواناً . وإذا أسىء إلى ، فالمسىء دائماً رجل ضخم حتى أنه بالتضاد مع صغر حجمى أنال عطف الجمهور . ودائماً أحاول أن أضاد جدية سلوكى بمسخرة الحادثة أو سخفها .

وطبعاً من حسن حظى أن أكون صغير الحجم وأستطيع أن أوجد هذا التضاد دون عناء . كل الناس تعرف أن الفرد الصغير الحجم المظلوم يحظى دائماً بعطف الجماهير . ولعرفتى بهذا الميل أعمل على تأكيد ضعفى وتجسيمه بأن أضم كتفاى وأدلل شفتى فى هيئة تستتر الرحمة ، وأتخذ بسمة الخائف المرتعد . كل هذا بطبيعة الحال هو فن البانتوميم . ولكن إذا كنت أكبر من ذلك فى الحجم قليلاً لكان تعبى أشد فى أن أصبح محل عطف الناس . أما كما أنا - صغير الحجم - فالجمهور حتى حينما يضحك من مظهرى يحس بالعطف نحوى .

ولابد من العناية فى استعمال التضاد حتى يبدو فى صورة مرضية ، فمثلاً فى نهاية فيلم « حب كلب » أبدو أنا فى نور مزارع . لذلك فكرت فى أنه يمكن أن يكون من المضحك أن أوجد فى حقل وأتناول حبة واحدة من جيبى ، وأزرعها فى الأرض بعمل ثقب صغير بإصبعى . وكلفت أحد العاملين معى فى الفيلم باختيار مزرعة يمكن

أن يصور فيها المشهد . وقد وجد بالفعل إحدى المزارع . ولكنى لم أستعملها لسبب بسيط ، وهى أنها كانت صغيرة جداً ولن تعطى التضاد لطريقتى اللامعقولة فى زراعة حبة واحدة فى كل مرة . كان يمكن أن يكون ذلك مضحكاً إلى حد ما بالنسبة لمزرعة صغيرة . ولكن فى مزرعة كبيرة من ٢٥ هيكتارا (حوالى ستون فداناً) نال الموقف ضحكة ضخمة لمجرد التضاد الواضح بين طريقتى فى الزراعة وضخامة المزرعة .

وعنصر المفاجأة فى أفلامى له نفس أهمية عنصر التضاد . ولست أبحث عن المفاجأة بشكل كامل فى البناء العام للفيلم ، ولكنى أجتهد فى أن أخضع حركاتى الشخصية بطريقة تبدو هى نفسها كأنما تحدث مفاجأة . إنى أحاول دائماً أن أفعل غير ما يتوقعه المتفرج وبطريقة جديدة . فإذا اعتقدت أن الجمهور ينتظر أن يرانى أنزع الشارع على الأقدام . فى أحد الأفلام ، أقفز فجأة فى سيارة . وإذا أردت أن أسترعى نظر أحد الناس فبدلاً من أن أنقر على كتفه أو أناديه ، أمر بعصاى من تحت نراعه وأجذبه إلى بلطف . إن تصويرى لما ينتظره الجمهور ثم عمل شيء آخر هو لذة خالصة بالنسبة لى .

فمثلاً فى أحد أفلامى - هو فيلم « المهاجر » - أبدو فى أول الفيلم منحنيّاً جداً على سور الباخرة لا يرى المرء غير ظهري ، وحركات كتفى التشنجية تبين أنى قد أصبت بدوار البحر . ولو أنى أصبت بدوار البحر فعلاً لكان من الخطأ الجسيم أن أصور ذلك فى فيلم . وما كنت أفعله فى الواقع كان خداعاً للجمهور عن عمد ، فحينما اعتدلت جذبت سمكة كانت معلقة فى نهاية الشط . وأدرك الجمهور أنه بدلاً من أن يصيبنى دوار البحر كنت أمضى وقتى ببساطة فى صيد السمك . إنها مفاجئة تامة تثير ضحكات كبيرة .

وهناك أيضاً خطر آخر : وهو الرغبة فى أن تكون مضحكاً أكثر من اللازم . هناك مسرحيات وأفلام يضحك فيها المتفرج كثيراً جداً ومن قلبه حتى يصيبه الإنهاك .

إن إماتة الصالة من الضحك مطمح لعديد من الممثلين . ولكنى أفضل أن أنثر الضحك هنا وهناك .. أفضل أن يضحك الجمهور ضحكتان أو ثلاث تتطلق فى حرية

صديقة من القلب . على أن أغرقه فى سيل منهمر من الضحك المتواصل وكثيراً ما سئلت : وإن كان من السهل عمل فيلم مضحك ؟ كم أحب أن يستطيع المرء تتبع سير عمل الفيلم منذ فكرته الأولى حتى رسم الشخصيات ، وأخذ الصور وتوليدها ، وإخراج الفيلم فى صورته النهائية ليجد الإجابة على هذا السؤال أنتى كثيراً ما أنزعج للطول الهائل لشريط الفيلم الذى يجب على تصويره لكى أحصل فى النهاية على فيلم واحد . لقد صورت ستين ألف قدم من الفيلم الخام لأحصل فى النهاية على ألفى قدم يراها الجمهور . إنه يلزم تقريباً ٢٠ ساعة لعرض الستين ألف قدم من الفيلم على الشاشة . كل هذه الكمية يجب أن تصور لكى نصل فى النهاية إلى عشرين دقيقة من العرض السينمائى .

وفى عملى ، ليس لدى ثقة إلا فى تقديرى الشخصى . أحياناً كان يبدى أولئك الذين يحيطون بالتصوير إعجابهم الشديد بمشاهد معينة أثناء تصويرها ، ومع ذلك كنت ألقى بها بعيداً ، لأنها تبدو لى غير مضحكة بما فيه الكفاية . وليس هذا لأنى أعتقد أنى أكثر رقة وشفافية من أولئك الذين يحيطون بى ، وإنما ببساطة لأنى أنا الوحيد الذى سوف يجنى كل اللوم أو كل الفائدة من الفيلم . ولا أستطيع أن أكتب تحذيراً فى بداية الفيلم وأقول : « أيها المتفرج أنا لا ألومك لأنك لم تضحك ، فأنا نفسى لم أجد ذلك مضحكاً . ولكن أولئك الذين كانوا يحيطون بى أثناء التصوير لم يكونوا من هذا الرأى ، ولقد سلمت برأيهم » .

وهناك نقطة أخرى تجعل من الصعب على أن أصدق تقدير أولئك المحيطين بى . إن مصورى ومساعديه قد تعوبوا على تمثيلى إلى حد كبير لدرجة أنهم لا يضحكون منه كثيراً . ومع ذلك لو أنى ارتكبت خطأ لضحكوا منى . وربما لو أنى لم ألاحظ خطأى لأمكن أن أعتقد أن المشهد كان مضحكاً . ولم أتبين ذلك إلا حينما سألت يوماً أولئك الذين كانوا يضحكون على جانب من مشهد لم أكن أراه مضحكاً أبداً ، لماذا كانوا يضحكون ؟ فقالوا لى لأننى أخطأت . وفى تلك اللحظة تبينت كيف كان من الممكن أن أضاعف من خطأى لو أنى صدقتهم أول الأمر . وأنا الآن سعيد لأنهم لا يضحكون على تمثيلى إلا فيما ندر .

والشيء الذى أخشى منه دائماً هو المبالغة ، أو تأكيد نقطة معينة أكثر مما يجب . فمن الممكن بسهولة قتل الضحك بالمبالغة أكثر من أى وسيلة أخرى . فلو أنى بالغت فى طريقة مشيتى ، أو أوقعت شخصاً ما بقسوة شديدة ، أو تطرفت فى التعبير عن شيء ما لما استفاد الفيلم من ذلك .. بل على العكس .

إن الاقتصاد فى التعبير أمر غاية فى الأهمية ، ليس فقط بالنسبة للممثل وإنما بالنسبة لأى شخص . إن الحد من الأمزجة والشهوات والعادات السيئة أمر ضرورى . ومن الأسباب التى جعلتني لا أحب كثيراً الأفلام الأولى التى قمت بها هو ما تضمنته من مبالغة كان من الممكن الحد منها . إن إلقاء تورتة بالكريمة أو اثنتين ربما كان أمراً مسلياً ، ولكن حينما لا يعتمد الضحك إلا على التورتة بالكريمة يصبح الفيلم بسرعة رتيباً ومملأً . وربما لا أنجح دائماً بفضل هذا المنهج ، ولكنى أفضل ألف مرة أن أحصل على الضحك بفعل نكى ، لا بأفعال شرسة أو تفاهات . ليس هناك أسرار غامضة لإضحاك الجمهور . إن كل سرى هو أنى جعلت عيني مفتوحتين ، وروحي يقظة لكل الحوادث التى يمكن استخدامها فى أفلامى .

لقد درست الإنسان ، ولو لم أعرفه لما استطعت عمل أى شيء فى مهنتى . وكما قلت فى بداية هذا المقال إن معرفة الإنسان هى أساس كل نجاح .

وكتب شابلىن - بعد ذلك بعشر سنوات - عام ١٩٢٨ - يقول :

الجمهور لا يعرف ما يريد

مع تطور السينما ، الذى جعل الإتقان والعناية بالفيلم ليس فقط أمراً ممكناً وإنما أيضاً ضرورياً ، اختفى اليوم جزء كبير من التلقائية القديمة التى اجتنبت فى الأيام الأولى ، أنصاراً للشاشة ، وطبيعياً إنه إذا كان من الضرورى لإنتاج الفيلم صرف بضعة مئات الآلاف من الدولارات فإن رجل الأعمال ، أو رجل البنك ، أو الفنان ، أو أيا كان هذا الشخص الذى يقدم رأس المال ، يسعى إلى إراحة ضميره والاطمئنان على نجاح المشروع واستقبال الجمهور له .

ومن هنا جاءت تلك المناقشات التي لا أول لها ولا آخر عما يريده الجمهور ويرغب في رؤيته .. ولقد خلق ذلك موقفاً أعتقد أنه يصيب الخيال بالعقم والجذب ، ويقطع الطريق على كل إبداع أصيل .

وبصراحة شديدة، لا أعتقد أن الجمهور يعرف ما يريد . إنها النتيجة التي استخلصتها من حياتي الفنية الخاصة. لم يكن هناك أدنى فكرة لدى الجمهور أنه سوف يرغب في رؤية الشخصية التي قدمتها في عديد من الأفلام حتى أصبحت هذه الشخصية معروفة . وقبل أن أستطيع جعل هذه الشخصية معروفة جيداً لدى الجمهور ، اصطدمت بكل أنواع تثبيط الهمم .

لقد كانت شخصيتي (شارلى) فى حاجة إلى أن تعالج بلطف وفطنة ، وكانوا « هم » يطلبون منى « الفرسكة » أو الهزل السوقى الفاقع . وكانوا يحرضوننى على « تلطيخ » وجهى بألوان معقدة من المكياج ، مع أن هذا لايعطى شيئاً على الشاشة . فالجمهور لا يهتم إلا بشخصيات حقيقية .

وفى الأيام الخالية ، حينما كنت أخرج أفلاماً بكل بساطة من أجل المال ولكى أشبع هوايتى فى التمثيل لم يكن لدى أى شعور بالمسئولية . وفجأة ، وجدت نفسى فى مواجهة تلك الحقيقة المؤكدة – وأستطيع أن أقولها بكل تواضع – أنى أصبحت شعبياً .

منذ ذلك الحين ، منذ اللحظة التى وعيت فيها بشهرتى وواجبى فى حمايتها وتدعيمها ، عرفت المسئولية . وتحسن عملى من نواح عديدة ، وكذلك أصبح مدروساً أكثر . على أن العناية وحدها ، مهما كانت ، لا تكفى لخلق شىء عميق . فكلما زدت تفكيراً وتأملاً وجدت نفسى معتمداً على ميكانيكية الإضحاك وليس على روحه . لقد كنت بسبيل التحول إلى مثقف ، كل همه دراسة مطالب الجمهور من الأفلام . كنت راغباً فى إرضاء ذلك الجمهور الذى أظهر حبه وشغفه بى . وكان على أن أعطى له مايجب أن ينجح بكل تأكيد ، وأن أقدم له تلك الأشياء التى لايمكن أن تفشل فى إثارة الضحك ، على الرغم من أنها غالباً ما تكون مقطوعة الصلة بالحدث الرئيسى للفيلم .

وفى تلك اللحظة ، حينما قررت أنى أعرف جيداً مايريده الجمهور ، وكان نجاحى يؤكد لى ذلك الاعتقاد ، تلقيت « بشاً » فى صورة خطاب جاعنى من رجل لم أكن قد رأيته أبداً ، ولا يزال اسمه حتى اليوم مجهولاً لى ، ومع ذلك فأنا أحفظ كلماته عن ظهر قلب .

كان هذا الرجل قد رآنى فى فيلم « رجل المطاقى » فى صالة كبيرة من صالات الغرب الأوسط - فى أمريكا - فكتب إلى يقول :

« لاحظت فى فيلمك الأخير نقصاً فى التلقائية . ومع أن هذا الفيلم مرضياً وليس فيه مايعيب من وجهة النظر الكوميديية ، فإن الضحكات لم تكن عميقة مثلما كانت فى أفلام عديدة قدمتها قبل ذلك .. إنى أخشى أن تكون بسبيلك إلى أن تصبح عبداً لجمهورك ، بينما كان الجمهور على العكس من ذلك فى أغلب أفلامك هو التابع لك . إن الجمهور يشارلى يجب أن يكون عبداً .. تابعاً » .

وكان هذا الخطاب بالنسبة لى درساً كبيراً وضعت فى اعتبارى ولم يكن من الممكن أن يكون عملى جيداً بقدر ما أمسك بالروح الحقيقية للمسرح ، المسرح فى حد ذاته . ومنذ هذا الخطاب وأنا أتجنب ما أظن أن الجمهور يريد على التحديد . إنى أفضل نوقى الخاص باعتباره أكثر مطابقة لما يريد الجمهور منى .

وهذا هو أفضل ما استطعت استخلاصه من نتائج عملى الشخصى ، أو من أعمال غيرى من الممثلين الهزليين الذى لا شك فى نجاحهم . وما أقوله ليس استهزاء بالجمهور ، وإنما هو على الأحرى موجه إلى أولئك الذين من بيننا يظنون أننا نستطيع أن نعرف ما يريد الجمهور ، وأن نقدمه له ، ونسير وفق مشيئته !

* * *

عن التمثيل السينمائي

جان رينوار

من خلال ممارستى الطويلة ، لمهنة الإخراج أستطيع أن أقرر أن الفيلم هو حكاية قصة .. وعلينا أن نجد أكثر الوسائل العملية راحة وسهولة لكي نحكى تلك القصة . وفى كل مرة أجد نفسى إزاء مشكلة مشهد ما على تصويره ، وبعد إجراء تدريبات الممثلين عليه ، أحدد مع المصور زاوية التصوير ونقول معاً « هذا المشهد يمكن تصويره هكذا » . وأنا لا أقسم المشهد إلى لقطات من نوع الـ CHAMPS والـ CONTER- CHAMPS (أى النقطة التى تصور شخصيتين إحداهما ظهرها للكاميرا والأخرى مواجهة لها ، ثم العكس) مبتدئاً من لقطة للمجموع .. أى تصوير المشهد كله فى لقطة عامة أولاً ثم فى لقطات قريبة .. وبعد ذلك أستعمل كل تلك اللقطات فى المونتاج .. ذلك أنه يبدو لى أن كل جزء من المشهد له زاوية واحدة وليس زاويتين .. والواقع أن مونتاج أفلامى ، ماعدا فى حالات خاصة مثل فيلم « النهر » ، هو مونتاج بسيط للغاية .. وهو عبارة عن وضع اللقطات التى صورت الواحدة بعد الأخرى ..

.... إنى أومن بطريقة معينة فى تدريب الممثلين على التمثيل هى مايلى :

أطلب من الممثلين أن يقولوا الكلام نون تمثيل ، ولا أسمح لهم بمحاولة التفكير إلا بعد عدة قراءات للنص .. وهكذا ففى اللحظة التى يطبقون فيها نظريات معينة ، فى اللحظة التى يشعرون فيها بتفاعلات معينة بالنسبة لذلك النص ، يكون ذلك بالنسبة لنص يعرفونه ، وليس بالنسبة لنص ربما لم يفهموه بعد .. لأن المرء لا يفهم جملة إلا بعد أن يكررها مرات عديدة . وأنا أعتقد أيضاً أن طريقة التمثيل يجب أن يكتشفها الممثل نفسه ، وحينما يتم له ذلك أطلب منه أن يكبح جماحه وألا يمثل بشكل كامل على الفور .. بل عليه أن يتحسس طريقه ويختبره فى حذر .. وعلى الخصوص عليه ألا يضيف الإشارات والإيماءات اللازمة إلا فى النهاية .. وأن يكون على بينة

كاملة من معنى المشهد ، قبل أن يسمح لنفسه بتحريك متفضة سجاثر ، أو الإمساك بقلم ، أو إشعال سيجارة . وأنا أطلب منه أن يتصرف بطريقة تدل على أن اكتشاف العناصر الخارجية يأتى بعد اكتشاف العناصر الداخلية وليس العكس بالعكس .

وأنا أعارض تماماً تلك الطريقة التى يطبقها كثير من المخرجين والتى تتمثل فى قولهم : « انظر إلى .. سأمثل المشهد .. والآن افعل مثلى .. » ولا أعتقد أن ذلك شئ طيب .. لأن المخرج ليس هو الذى سيلعب المشهد .. إنه الممثل . وعلى ذلك يجب إنن أن يكون الممثل هو الذى اكتشف المشهد بنفسه ، وأضيفى شخصيته الذاتية عليه وليس شخصية المخرج ...

..... إنى أعتقد أن كل إنسان هو جزء من عالم صغير . وهو عالم لا تحده بالضرورة الفواصل الجغرافية ، ولكن من المؤكد أنه محدد بنوع المخلوقات الإنسانية التى تكونه . وأعتقد أنه على الشاشة ، مثلما على المسرح أو فى كتاب ، من المهم جداً إظهار كل شخصية فى علاقاتها بهذا العالم الصغير .. أى لاتظهرها بمفردها معزولة عن كل شئ .. بل إنى أعتقد كذلك أنه من المهم أن نظهر هذا العالم الصغير ، حيث الشخصية جزء منه ، فى علاقاته مع العوالم الصغيرة الأخرى التى تحيط به .. وبمعنى آخر : لسنا وحدنا على هذه الأرض . ومن المهم جداً تأكيد ذلك . لهذا السبب أعتقد أنه من الأصوب أن نستفيد من كل مايستطيع الممثل أن يقدمه لنا ، وأن نستشق رائحة عالمه الصغير التى تفوح منه ..

... والآن ، انتهينا من كتابة السيناريو ، وشيدت الديكورات وبدأ التصوير .. ثم ها هو الممثل موجود أمامى .. وهو يقول لى ببطوره .. السطور التى كتبتها ليس له ولكن لشخص مثالى ، شخص حلمت به .. والممثل يقول السطور بشكل سيئ ، وسيئ جداً . ذلك شئ ردىء ، ردىء جداً .. لماذا ؟ هل أكون قد أخطأت مثلاً ؟ هل أسأت الاختيار حينما أخذت هذا الممثل لى يلعب تلك الشخصية ؟ مع ذلك لا .. فأتا حينما أنظر إليه يبدو لى أنه التجسيد الحى لتلك المخلوق الذى حلمت به .. إذن لابد أن هناك شيئاً آخر .. والشئ الآخر هو ببساطة أن سطورى هى الرديئة .. لقد كتبتها بشكل سيئ جداً .. متناسياً من سيكون الممثل الذى سيلعب الشخصية التى خلقتها أنا مع ذلك .. وفى تلك الحالة أعيد كتابة السطور مستفيداً من المعرفة الجديدة التى

حصلت عليها من هذا الممثل . لقد ضمنت إلى حد ما شخصيته وأنا أعمل معه .. وأنا أعيد كتابة تلك السطور بشكل أفضل ، ويستطيع الممثل أن يبتلعها .. ويستطيع حلقه أن يشكلها بصورة تضيف عليها الحقيقة والواقع .. وتصبح السطور سهلة وبسيطة .. ويسرق الممثل المشهد ، ويسرق الشخصية ويعتقد أنه هو الذي كتب تلك السطور . هذا حسن .. ولنتركه يسرح في هذا الاتجاه ولانعارض إحساسه .. إذ يجب على الممثل أن يعتقد أنه كاتب ما ينطقه من سطور ، وإلا ماقالها بشكل طبيعي .

... إنى أعتقد أن الصناعة السينمائية باختراعها للشاشة العريضة قد ألغت ما كان يعتبر انتصاراً للفيلم الصامت ، وهو للعلم : اللقطة الكبيرة . وحينما كانت جريتا جاربو تنتظر إلى المتفرج في لقطة كبيرة رائعة ، كان المتفرج « ينوب » في مقعده ، وكان معه كل الحق في ذلك .. ولكن الآن ، وقد تغير الكادراج ، لم تعد هناك لقطات كبيرة . ولم يعد من الممكن أن يصبح وجه الممثل وحده على الشاشة . تلك حقيقة يجب أن نسلم بها . ومن غير المفيد أن نكافح ضدها . لم يكن الفيلم الناطق لدى سنوات طويلة سوى استمرار للفيلم الصامت . لقد استبدلت العناوين الفرعية التي كانت تطبع على الفيلم الصامت بوضع كلمات من الحوار . وكان المخرج يستخلص من الممثل ، لقطة بلقطة ، أهم جزء فيه ، أو على الأقل ما كان يظن أنه كذلك . والآن وقد تحطمت اللقطة الكبيرة فقد أصبح لزاماً علينا أن نلعب بشخصية الممثل كلها لا أن نكتفى بجزء منه .

وإخراج الفيلم بالطريقة العادية يقتضى تقطيعه لقطة لقطة . وقد يحدث أن تصور جملة حوار بعد بضعة أسابيع من تصوير الجملة السابقة . وكبار المخرجين وحدهم هم الذين يملكون في أعماقهم الداخلية قوة كامنة لكي يحتفظوا بوحدة الأسلوب . ولقد فكرت أنه طالما أن اللقطة الكبيرة لم تعد ضرورية (بالنسبة للشاشة العريضة على الأقل) فربما كان من الأفضل أن نقطع الفيلم مشهداً مشهداً بدلاً من لقطة لقطة . وتحتّم هذه الطريقة استعمال عديد من الكاميرات وعديد من الميكروفونات . ولهذا السبب أخرجت فيلم « وصية الدكتور كورديلييه » للتلفزيون الذي يملك وحده مثل هذه الإمكانيات . ولقد استعملت ثمانى كاميرات واثنى عشر ميكروفوناً . وقد

أثبت لى هذا الفيلم أن المنهج صالح للعمل به بل من مميزاته أيضاً أن الممثلين والفنيين يعملون فى حرية . وكان أداء « جان لوى بارو » فى دور « كورديلييه » ليس فقط رائعاً ولكنه أيضاً مختلف عما حققه حتى ذلك الوقت . فقد كنت أرخى العنان للممثلين وأطلقهم فى بداية كل مشهد . وكذلك لم يكن فى مقدورى أن أقف خلف كل كاميرا .. وبذلك وجد كل فنى نفسه مسئولاً عن جزء من الفيلم . وفى هذا تطبيق لنظرية أثيرة لدى ، فأتنا أعتقد أن الفنان يعمل بصورة أفضل وهو حر . وطبعاً بالنسبة للممثلين يعتبر ذلك المنهج نهاية للهواة .. إذ لابد من العمل مع ممثلين محترفين قادرين على أداء مشهد بأكمله دفعة واحدة .. ولم يعد المونتاج هو الذى يعطى الإيقاع للفيلم .

* * *

بين الحياة والفن

رينيه كلير

إن بداية قصة ما ، كالبيت الأول من القصيد الذي يتحدث عنه الشاعر « قاليري » ، هبة من السماء . والبيت الثاني - أو تنمة القصة - يتطلب عملاً ، ويعتمد على الموهبة . وهنا لابد أن يتدخل عنصر الاختراع وكان « ستاندا ل » يقيم له وزناً كبيراً عند كتابة عمله الروائي ، وهو الذي يبدو لي أنه أول ما يجب أن يملكه مؤلف الأفلام ومخرجها .

ولسوف يقولون لي : ولكن التقطيع الفني ؟ وتناسب اللقطات المختلفة ؟ وحركات الكاميرا ؟ وكل تلك الأشياء المكسبة بلا ترتيب والتي يدرسونها في مدارس السينما ، والتي تمت المتحذلقين من علماء الفيلم في المجالات الصغيرة بفرصة استعراض علمهم ؟ لقد كنت فيما مضى أقيم أهمية خاصة لتحضير « الميزانسين » بمعناه المحدد .. واليوم أعتقد أن هذا العمل يمكن إتمامه بطريقة مرتجلة إلى حد ما ، لمن لديه بعض المعرفة بالمهنة . ومن هذا اللفظ « الارتجال » يفزع نفر من النظريين ، وهم يخلطون بين فن التأليف الدرامي وبين الميزانسين ، ويتصورون أن من الممكن ارتجال هذا وذاك .. ولكن هل يخلط المرء في المسرح بين فن كتابة المسرحية وبين فن عرضها على الجمهور ؟ بين مهنة « جوفيه » الممثل ومهنة « جيروبو » المؤلف ؟ وهل يظن المرء أن شيكسبير أو راسين كانا يرتجلان أعمالهما أثناء إجراء التدريبات المسرحية ؟ من غير المفيد أن نسترسل أكثر من ذلك في الكلام عن هذا الهزر الصبيانى الذى لا يزال يجد حظاً عند من يضيع وقته بالنظر فى كل شئ والإصغاء إلى كل ما يقال .

أولئك الذين كانوا يدعون أن السينما سوف تقتل المسرح كانوا يجهلون طبيعة هذين الفنين . ومن يقربهما الواحد من الآخر يسيء فهم الاثنين . إن كل ما يستعيره المسرح من السينما .. وكل ما يستعيره السينما من المسرح يخاطر بأن يحرف كلا منهما عن طريقه الخاص . ولقد زاد الفيلم الناطق من هذا الخلط الذى يعود إلى بداية

السينما الأولى . إذ يجب على الفيلم حتى الناطق أن يخلق وسائل تعبير مختلفة جداً عن تلك التي يستعملها المسرح . ففي المسرح نجد أن العقل تقوده الكلمة والذي يراه المرء على المسرح له أهمية ثانوية بالنسبة للذي يسمعه . أما في السينما فالوسيلة الأولى للتعبير هي الصورة .. والجانب الكلامي أو الصوتي لا يجب أن يكون له التفوق . ومن الممكن تقريباً أن نقول : إن رجلاً أعمى أمام عمل مسرحي حقيقي ، وإن رجلاً أصم أمام فيلم كامل ، إذا فقد الواحد والآخر جزءاً هاماً من العمل المقدم ، فلا يجب أن يفقد منه الجوهري .

وفي العمل السينمائي لا يجب أن يحتل الحوار مكاناً أكبر مما يحتله في الرواية المكتوبة . والتعبير بالصورة له دائماً قيمة أكبر من التعبير بالكلام .

ومع ذلك فإذا كان من السهل نسبياً عمل فيلم يعتمد على الحركة دون الالتجاء إلى الكلام ، فليس الأمر كذلك حينما تكون عواطف الشخصيات هي المكونة الجوهرية لعقدة السيناريو .

إن ما يسمعه المرء في الشارع يأخذ طابعاً مختلفاً تماماً حينما يقوله ممثلون ويندفعه مكبر صوت في صالة سينما ، حيث لا تبلغ الواقعية بمجرد عرض صورة طبق الأصل من الواقع .

بالنسبة لطلبي نجد أن الصورة الفوتوغرافية لسيدة ليست هي صورة طبق الأصل من الواقع .. إنها ليست سوى قطعة من الورق المقوى . والصلة التي نقيمها بين صورة حقيقية وتقليدها الفوتوغرافي لا توجد إلا بفضل اصطلاح تعوينا عليه .. وبتأثير هذا الاصطلاح يفقد الواقع مزاياه . إن الفنانين السينمائيين يعلمون أن شارعاً كل قطعة فيه مبنية ومضاءة صناعياً يستطيع أن يخلق تأثيراً بالواقع أكثر وضوحاً وجلاءً من شارع حقيقي ، حيث نرى التقليد الفوتوغرافي يقدم تضاداً في الإضاءة مبالغاً فيه أو تحكمياً .. والشئ الصحيح بالنسبة للصورة ، هو أيضاً صحيح بالنسبة للأصوات والكلمات .

لا شئ في رأيي أندر .. لا شئ أصعب .. لا شئ أثمن من الإضحاح دون إسفاف .. لهذا فإن شابلن هو أعظم الفنانين الهزليين جميعاً .

إن الحلم ، أساساً ، « تيمة » درامية ربيّنة ، فى داخل الحلم كل شيء ممكن ، وبالتالى ليس هناك أى شيء يمكن أن يوقظ اهتمام المتفرج ، وهو الذى وجوده محدود بالمستحيل . إن رباط التعاطف ، أو على الأقل الإحساس بالأخوة الإنسانية التى يجب أن توجد بين هذا المتفرج وبطل الرواية ، يتمدد حتى يتقطع حينما يصبح هذا البطل فى عالم ما فوق الطبيعة .

إن المتفرج فى حاجة إلى الاعتقاد بأن ما يراه « قد حدث » فعلاً . وهذا يوضح لنا السبب فى أن عديداً من الأعمال الدرامية التى تثير الماضى ، حتى البعيد ، تنقل إلينا حرارتها ، بينما نجد أن تلك الأعمال القليلة التى أنتجت والتى تثير المستقبل حيث نرى الشخصيات ملكاً لفصول قادمة ، تظل فى العالم البارد للافتراضات والتخمين .

ونفس الشيء بالنسبة للأعمال ذات الطابع الخيالى التى تتبع كلها فصائل نستطيع أن نعدّها على أصابع اليد الواحدة فلا شيء أكثر محدودية من الفانتاستيك . بينما تيمات الواقع البسيطة للغاية تعطى متنوعات لا نهاية لها . وبعد أن عملت كوميديات عديدة لها هذا الطابع الخيالى فإن كل ماتعلمته هو أن العنصر الفانتاستيكي لا يصلح للعرض الجماهيرى إلا إذا استطعنا أن نحد من مؤثراته .

(مثال : إذا كانت إحدى الساحرات لها كل تلك القدرة التى تستطيع بها أن تحطم أعداءها وتحطم العالم فلن يكون هناك بعد ذلك لا عقدة ولا متفرجين) .

لا يجب على المرء أن يخطو فى هذا الطريق إلا بحذر شديد .. نحن لانعرف أبداً إلى أى حد سيتبع الجمهور المؤلف .. وفى تخطى هذا الحد تصبح السقطة عنيفة . وفى ذلك النوع من الأفلام الذى يتحدى باستمرار القابلية على التصديق فإن المتفرج الذى يقول فى نفسه « هذا شيء بديع » قاهر تماماً على أن يصيح بعد ذلك « إنه شيء غبى » . وأنا أعتقد فى هذه النقطة على الأقل أن المتفرج معه حق . وعلى المؤلف أن يعرف إلى أى مدى يستطيع أن يذهب .

فى زمننا هذا ، كثير من الكتاب والمخرجين يعتقدون فى أنفسهم أنهم متهمون إذا ما كان أقل شيء فى أعمالهم لا يبدو أنه يحل بعض المشاكل الخطيرة ، أو على

الأقل يصف بعض جوانب واقع مظلّم .. لهذا السبب نحس باللّخمة والضيق ونحن نعتزف بأن فيلمنا ليس عملاً جدياً وأن مايريده فقط هو التسلية .

وإذا نحن استعرضنا كل العصور ابدا لنا أن عصرنا هو أحوجها جميعاً إلى الترفيه .

نحن نقرر عن طيب خاطر أننا لم نبحث إلا عن تسليتكم والترفيه عنكم ونحن نقص في فيلم « جميلات الليل » مغامرة متخيلة لا تبغى إثبات أى شىء كان ، ولا تتضمن أى بحث والتى هى ، فى كلمة ، لا « منفعة » منها نهائياً ، مثلما فى غناء بلبل أو شذى وردة .

إلى الشباب الذى يظن أن الفيلم يمكن أن يكون بالنسبة للفنان وسيلة للتعبير عن نفسه - كالكتاب للمؤلف - يحسن أن ننزع عنهم هذا الوهم الخطير . سوف تعلمه التجربة أن السينما ليس لها علة وجود أخرى غير أن يجلس عدد معين من الأشخاص من الجنسين فى عدد معين من الكراسى المنمرة .

إن الحقيقة تحملنا على القول أن أولئك الأشخاص قبل أن يجلسوا على مقاعدهم قد دفعوا فى شباك التذاكر مبلغاً معيناً من المال . إن هذه العملية لها من الأهمية ما لا يصح معه أن نسيىء تقديرها . وإنما هى التى تستعمل لقياس قيمة الأفلام وهى التى تحدد وتفرض أخلاقيات وجماليات السينما .

الجمهور ؟ إننا نتكلم عنه كثيراً ، وربما يظن نفر معين أننا نهتم به أكثر من اللازم . هذا المأخذ نتقبله عن طيب خاطر . بل نحن حتى نقول أيضاً ، لخير المبتدئين ، إنه كلما كان العمل طموحاً كلما كان على المؤلف - المخرج أن يجاهد لكى يسهل على المتفرج استيعاب العمل وإيراكه . ومن بين التعاليم النادرة التى يستطيع المرء أن يعطيها للسينمائيين الشباب نجد أن أكثرها نفعاً هى مايلى : فى كل لحظة من لحظات إخراج الفيلم حاول أن تضع نفسك فى مكان متفرج المستقبل ، ولاننسى أن هذا المتفرج ليس هناك مايدعوه إلى البقاء فى مقعده إن كان ما يقدم إليه لايهمه ولا يعنيه .

* * *

إظهار الرجل

جوريس إيفانز

مرات عديدة فى حياتى وفى أثناء عملى كمخرج تسجيلى نكرنى الجمهور بضرورة إظهار الرجل فى الحياة اليومية لبلده . وأنكر أنى أخرجت حوالى عام ١٩٣٠ فيلماً تسجيلياً طويلاً عن عمل وكفاح عمال المباني فى بلدى - هولندا . وفى نهاية عرض الفيلم فى إحدى المرات فى أمستردام قالت لى إحدى العاملات ، وهى فى شدة التأثر : « لقد ساعدتني كثيراً . إن زوجى عامل بناء ، وفى بعض الأحيان فى المساء ، حينما يعود من عمله ، يحكى لى عما كان يعملهُ خلال النهار . ولكنى ، حتى الآن ، لم أكن أفهمهُ ، ولم يكن ذلك طيباً . وبعد أن رأيت فيلمك ، هذا المساء ، سأتفهم أحسن شكراً . » ما الذى رأيته فى الفيلم ؟ كنت صعدت بالكاميرا إلى قمة عشرة أنوار لعمارة فى طور الإنشاء . ووضعت نفسى إلى جوار عامل بناء (هو زوج تلك السيدة) . وحاولت أن أظهر ، ليس فقط عمله والطريقة التى كان يضع بها قوالب الطوب ، ولكن أيضاً إحساسه ، الإحساس بإتمام عمل مفيد وبناء ، واعتزازه بمهنته ، وحماسه لبناء مدينة . وهناك فى أسفل ، فيما وراء يده التى كانت تعمل ، كان البناء ينظر إلى حياة الشارع ، وحركة الناس ، وإيقاع مدينة أمستردام . كل هذا ، طبعاً كان يود لو استطاع التعبير عنه لزوجته وهو حينما يحاول فى المرة القادمة ، سوف تفهمه . ليس فقط فى الأفلام الروائية يتمنى المتفرج ويأمل أن يرى الرجل ، ولكن أيضاً فى الأفلام التسجيلية . وليس فقط صوراً فوتوغرافية للرجال ، ولكن رجالاً أحياء .

وغالباً ما يقع المرء فى تريبيد العموميات حينما يعلن : « السينما تساعد على التفاهم والصدقة بين الشعوب » هذه الجملة حقيقة كبرى ، ولكن يجب ترجمتها إلى قيم إنسانية ، فردية وبسيطة ، تعمق فى حب وشغف الحقائق العامة ، وتصل بذلك إلى الهدف الكبير وهو : الصداقة .

بعد لقائى مع زوجة البناء الهولندى بقليل كنت فى موسكو ، وأنا شديد الافتخار والاعتزاز بأفلامى الأولى التى نالت نجاحاً فى باريس وفى برلين . وعرضت

هذه الأفلام على عمال سوفيتيين كانوا قد بدأوا فى بناء المترو فى ذلك الحين . وكان من بين أفلامى فيلم اسمه « الجسر » إنه فيلم تجريبي عن جسر فى روتردام يرتفع إلى أعلى حين فتحه .. إنه « سيمفونية من الحركات » كما قال عنه النقاد فى باريس واعتبروه كذلك .. ولكن عمال موسكو سألونى بعد عرض الفيلم عليهم : « أين الرجل الذى يعمل على تشغيل هذا الجسر ؟ ومن الذى يسافر فى القطار الذى يعبره ليذهب إلى باريس ؟ هل العمال الهولنديون يستطيعون أن يدفعوا ثمن رحلة فى هذا القطار ؟ » إنها دائماً رغبة الجمهور فى أن يرى دائماً الرجل فى الفيلم التسجيلي ، وليس فقط فى الأفلام الروائية . والأبطال فى كل مكان ، حينما نخرج أفلاماً تسجيلية حقة .. لقد سُمى بطل أحد الأفلام الروائية « الرجل الثالث » أما بالنسبة لنا فبطلنا هو الرجل الأول ، الرجل البسيط الذى يشارك عملياً وينشط فى حياة شعبه ، واثقاً فى مستقبل سعيد . ولابد أن نعتزف بأننا قد أهملنا الرجل كثيراً فى أفلامنا التسجيلية التى تظل فى أحيان كثيرة محايدة أكثر من اللازم ، أو وصفية ، أو جافة ، أو ذات طابع يشبه دائرة المعارف . ولقد كان تعريف الفيلم التسجيلي ضيقاً للغاية .. حينما اعتبروا أن الرجل ، أى البطل ، هو من معالم الفيلم الروائي ، ولا مجال له فى الفيلم التسجيلي غير أن هناك مكاناً للرجل فى الفيلم التسجيلي ، وأى مكان ! وحينما يبدأ المخرج التسجيلي فيلمه ، لا يعرف مقدماً إن كان سينجح فى إظهار بطل جماعى ، وإن كان فيلمه سيكون له الروح الضرورية لى يعطى الصورة الحقيقية لشعب ما ، أو لجماعة مرتبطة فى عمل جماعى . ولكى ننجح فى عمل فيلم حى وعميق يجب أن ندخل فيه الرجل الفرد ، ونظهر حياته الشخصية .. يجب أن يعرف الجمهور بطله ويتعرف عليه فى الفيلم التسجيلي ، كما هو الحال فى الفيلم الروائي .

والأبطال الحقيقيون فى السينما ، سواء أكانت تسجيلية أو روائية ، هم أولئك الذين ساعدوا على التفاهم بين الشعوب ، هم أولئك الذين عبروا عن رغبة الناس فى كل البلاد فى مستقبل أحسن ، هم أولئك الذين ساهموا فى خلق جو من الصفاء بإزالة التوتر فى العالم . وأنا على ثقة من أنه فى جو أكثر صفاء وأقل توتراً من اليوم ، سوف يصبح أبطال أفلامنا أقرب إلى أفهام الناس وأحسن عما قبل . وفى كل الأشكال الفنية الواقعية الحقيقية نجد البطل يحب الحياة والناس والسلام – ويعطى للناس الثقة بأنفسهم .

* * *

عن الديكور والمونتاج

روبيرتو روسيليني

من ناحيتي ، أنا لا أحب الديكور ، وأكره المكياج ، وأفضل أن أستغنى عن الممثلين . يكفي طبقة رقيقة من الطلاء لتغيير طبيعة المظهر الحقيقي للجلد وملامح الوجه . وسأسر إليكم شيئاً : إذا كنت قد أخذت في أفلامى أشخاصاً قد سبق لهم أن قاموا بالتمثيل فقد كانوا في أغلب الأحيان ممثلين لا شهرة لهم ، وعادة لا مهنة لهم !

وإذا كان علينا أن نعمل مع فنانين محترفين على مستوى طيب ، فهم لا يستجيبون أبداً للفكرة التي تصورناها للشخصية التي كنا نريد خلقها .. ولكي نصل إلى خلق الشخصية التي حلمنا بها حقيقة فيجب على المخرج أن يدخل في صراع مع الممثل وينتهي بأن يشكّله على هواه .. غير أنني لا أحب أن أضيع قواى بسدى في مثل تلك المعركة .. لذلك فأنا لا أستعمل إلا ممثلين مناسبين .

إن « أميداي » السيناريسست وأنا ، لا ننتهي من سيناريوهاتنا أبداً قبل أن نكون قد وصلنا إلى الأماكن التي ننوي تنفيذها فيها . إن الظروف المختلفة ، والممثلين الذين تأتي بهم الصدفة إلينا كل ذلك يؤدي بنا في العادة إلى تغيير مشروعنا الأول ، وحتى الحوار نفسه ، ودرجات الصوت المختلفة ولون تنغيمه ، تعتمد على الممثلين الهواه والذي سيقولونه . ويجب إعطائهم الوقت اللازم فقط لكي يتعودوا على جو التصوير .

لم يعد المونتاج أساسياً ، والشواهد على ذلك موجودة ، وخاصة في هذا الفيلم « الهند » . إن الذين يشتغلون بالسينما يظنون أنها دائماً إلى حد ما معجزة . يذهب المرء إلى العرض ويرى شيئاً على الشاشة ، إن هذا أمر عجب .. ثم بعد ذلك يفهم المرء النص الذي يقوله الممثلون . وهذا أيضاً عجيب .

إن التكنيك يثير دهشة الكثيرين .. أما أنا فلا .. ونفس الشيء بالنسبة للمونتاج .. إنه يشبه إلى حد ما قبعة الساحر .. توضع فيها كل هذه التكنيكيات ثم

يستخرج منها المرء حمامة ، وصحبة ورد ، وقارورة ماء .. ويهز القبة .. ثم يخرج من جديد قارورة ماء وحمامة .. إلخ .. إن المونتاج ، على الأقل بهذا المفهوم ، شيء يضايقني .. ولم أعد أؤمن أنه ضروري . أعني المونتاج في معناه الكلاسيكي ، ذلك الذي يتعلمه طلبة معاهد السينما باعتباره فناً . من المحتمل أن المونتاج كان ضرورياً في السينما الصامتة . . ففيلم للمخرج « بسترويم » لم يكن ليوجد دون المونتاج . كان « بسترويم » يحاول عشرات الطول ليرى أيها أكثر فاعلية . لقد كانت المسألة في ذلك الوقت تتعلق بإنشاء لغة خاصة بالسينما ، « لغة » بمعنى وسيلة للعمل ، لا لغة شعرية .

واليوم ، لم يعد ذلك ضروريا . طبعاً هناك في فيلمي هذا جانب « مونتاج » ، ولكنه خاص بحسن استعمال المواد ، وليس بأسلوب لغوي .

ثم إن هناك هذا الأمر الهام .. وهو أن الكاميرا اليوم قد أصبحت متحركة للغاية .. وفي العصر الصامت كانت ثابتة للغاية . ولقد كان القيام بتصوير لقطات متحركة في البداية يعتبر كمشروع جنوني .

أنا لا أتعمد شيئاً .. إن كل ما أملكه على الخصوص هو سرعة الملاحظة وأنا أعتمد على الأشياء التي أراها . وأعلم دائماً أنه إذا اتجهت العين إلى رؤية أشياء معينة فذلك لأن هذه الأشياء تستحق النظر . أنا لا أتفلسف في هذا الموضوع . إنني فعلاً لا أريد مونتاجاً تقليدياً .. إنني أتناول الأشياء دائماً وهي في حركة . ولا يهمني مطلقاً أن أصل أو لا أصل إلى نهاية الحركة لكي أحصل على « راكور » يربط اللقطة التالية . فحينما أكون قد عرضت الشيء الجوهري ، أقطع .. هذا يكفي . وهو أهم بكثير من عمل « راكور » الصورة . وإذا نظر المرء إلى « مونتاجي » بعيني سينمائي ، فأنا أفهم جيداً أن ذلك ممكن أن يضايقه .. ولكنني أظن أنه ليس من الضروري على الإطلاق أن ينظر المرء إلى مونتاج الفيلم بعيني سينمائي .

أنا لا أعد ولا أحسب .. إنني أعرف ماذا أريد قوله وأجد أكثر الوسائل مباشرة لكي أقوله . هذا هو كل مافى الأمر .. نون « وجع دماغ » . وإذا قيل ما أريده ، فلا تهمني الوسيلة بعد ذلك إلا قليلاً . إنكم تؤكدون لي أن فيلمي يعطي الإحساس باختيار مسبق .. كلا ، إن الأشياء ليست « مختارة » ، ولكن الأفكار ثابتة راسخة متينة ، هناك اختيار معين قد تم من قبل نون شك .. ولكن على الفكرة . فالهم هي

الأفكار ، وليست الصور . ويكفى أن يكون لديك أفكار واضحة جداً فتجد الصورة المباشرة أكثر لكى تعبر عن فكرتك .

إنى أرفض معرفة كيف سينتهى فيلمى فى اليوم الأول الذى أبدأ فيه تصويره .
إنى عاجز عن العمل وحول وسطى « كورسيه » سيناريو دقيق ومتين يتبعه المرء خطوة خطوة .. وستوديو بكل معداته وكل ذلك الإعداد المسبق للديكورات والإضاءة . ذلك يشكل بالنسبة لى أشد الأمور بشاعة وضيقاً .

تسألنى كيف أعمل ؟ وهل يعرف المرء أبدأ كيف يعمل ؟ الشئ المؤكد هو أنى حينما أشرع فى إخراج فيلم جديد أنطلق من فكرة نون علم أو معرفة إلى أين ستقودنى تلك الفكرة . إن ما يهمنى ويثير انتباهى فى هذا العالم هو الإنسان .. وتلك المغامرة الوحيدة لكل منا فى الحياة . إنى قبل كل شئ فردى . كل كائن هو وحيد فى نوعه ، مع أن الكل يبدو متشابهين . إن قلبى ورتتى وشرائبنى لن تصلح لأى رجل آخر .. مع أن لهم جميعاً قلوباً وشرابين متشابهة . ولأنى لا أخاف الحقيقة .. ولأنى فضولى بالنسبة للكائن البشرى فإننى أبدو واقعياً كبيراً .. وإننى كذلك .. نعم ، إذا كانت الواقعية هى أن تضى بين الفرد وبين الكاميرا وتتركه بينى بنفسه قصته . ومنذ اليوم الأول للتصوير ، أقف خلف شخصياتى ، ثم أدع الكاميرا تجرى وراءهم .

فى الحقيقة ، عدو السينما الكبير هو الأستوديو . وأنا لا الجأ إليه إلا حينما لا أستطيع غير ذلك . ولكنى منذ أن أدخل فى هذه الآلات الضخمة أجدنى مضطراً إلى ارتداء ملابسى بطريقة معينة .. أن ألبس هذا البنطلون ، وهذا القميص .. باختصار اليونيفورم السينمائى . ثم يبدأ الاستعراض الكبير للآلية والتكنيك .. وعلى المرء أن يأخذ أهبطه ويستعد للموقف . وفى هذه الحالة يجب على أن أصبح نبيها .. ولكنى حينما أحس أنى قد بدأت أصبح نبيها ، فمعنى ذلك أنى قد ضعت !

هناك شئ أود من كل قلبى أن أقوله للمخرج « كارنيه » .. إنى أعتبره كأكبر مخرج أوربى هو « وكلوزو » .. ولكنى أود له أن يتحرر قليلاً من أغلال الأستوديو ، ويخرج منه أكثر ، وأن ينظر عن قرب وجه الشارع .

اللقطات الجميلة؟! إن ذلك شيء يمرضني ! يجب أن يكون الفيلم جيد الإخراج ، وهذا أقل ما يمكن أن نتنتظره من رجل سينما .. ولكن لقطة واحدة ليس لها أن تكون جميلة .

الشيء الوحيد المهم هو الإيقاع ، وهذا لا يدرّس . إن المرء يحمله في داخله إنى اعتقد في أهمية المشهد . إنه يحسم وينتهي دائماً في نقطة . وعادة يميل السينمائي إلى أن يطور هذه النقطة .. أما فيما يختص بى فإنى أعتقد أن تلك غلطة درامية . إن الواقعية الجديدة عبارة عن تتبع كائن بشرى ، بحب ، فى كل اكتشافاته ، وفى كل تفاعلاته وانطباعاته . إنه كائن صغير جداً يرزح تحت شيء ما يسيطر عليه ويسوده ، وفجأة يضربه هذا الشيء بقسوة فى ذات اللحظة التى يجد فيها نفسه حراً فى العالم نون أن ينتظر أى شيء على الإطلاق .

الذى يهمنى هو هذا الانتظار ، ولنأخذ كمثال صيد سمك التونة فى فيلم « سترومبولى » المسألة بالنسبة للصيادين هى الانتظار تحت الشمس ثم يقولون « غمرت .. غمرت » لأنهم ألقوا الشباك وفجأة يتحرك الماء . وينقض الموت على سمك التونة .. إنه النقطة النهائية للمشهد . وكذلك موت الطفل فى فيلم « أوربا آه » . لقد حدث الانتحار الذى لم ينجح ، وعاد الطفل إلى الحياة من جديد .. كل شيء هادئ ثم فجأة ، وفى اللحظة التى كان من المستحيل على المرء أن يتوقع ذلك ، يموت الطفل .

وطبعاً ، يظهر هذا الانتظار فى أفلامى ، بالتحرك من مكان لآخر ، طالما أن عملى يتكون فقط من مصاحبة شخصياتى وتتبعهم . وفى العادة ، فى السينما التقليدية ، يتم « تقطيع » المشهد بهذه الطريقة : لقطة عامة لتحدد الجو المحيط ، نكتشف فرداً ما ، ثم نقترّب منه . لقطة متوسطة ، لقطة كبيرة ، ثم نبدأ فى رواية القصة . أما أنا فأعمل بطريقة عكسية تماماً : رجل يتحرك من مكان لآخر ، وعن طريق تحركه نكتشف الوسط الموجود فيه . إنى أبدأ دائماً بلقطة كبيرة ثم تكشف حركة الكاميرا المصاحبة للممثل الجو المحيط .

مما لا شك فيه أن السينما هى أيضاً ميكروسكوب . تستطيع السينما أن تمسك بأيدينا وتقودنا إلى اكتشاف أشياء لم يكن من الممكن للعين أن تدركها . وفى هذه

الحالة هي ميكروسكوب . وكان موضوع فيلم « الصوت الإنساني » ، أكثر من أى موضوع آخر ، هو الذى أتاح لى فرصة استعمال الكاميرا الميكروسكوب ، وكانت الظاهرة الموضوعية تحت الدراسة تسمى « أنا مانيانى » . إن الرواية والشعر والسينما هي وحدها التى تسمح لنا بأن نجوس خلال الشخصيات لكى نكتشف تفاعلهم والذوايق التى تحركهم وتحكم تصرفاتهم .

وهذه التجربة التى مارستها إلى أقصى نهايتها فى فيلم « الصوت الإنساني » ساعدتني بعد ذلك فى كل أفلامى .. مادمت فى لحظة أو أخرى من التصوير أحس بالحاجة إلى ترك السيناريو جانباً لكى أمضى خلف الشخصية إلى أشد أفكارها سرية ، تلك التى ربما تكون الشخصية نفسها غير واعية بها . كذلك فإن هذا المظهر الميكروسكوبى للسينما هو الذى يكون أساس الواقعية الجديدة : إنه مدخل أخلاقى أصبح حدثاً جمالياً .

قبل كل شيء ، يجب أن نعرف الرجال كما هم . والسينما موجودة لذلك ، لتصويرهم فى أفلام فى كل الظروف ، وفى كل المفامرات ، وبكل الزوايا ، الطيبة والشريرة . ويجب أن نحاول الاقتراب من الرجال فى موضوعية ، وفى احترام وليس من حقنا أن نصور فى فيلم شخصاً بشع الخلقة ، ونحن نتعمد فى نفس الوقت أن ندينه ونحكم عليه . أنا لا أسمح لنفسى أن أصدر حكماً على شخصياتى . إنى أكتفى بإظهار أفعالهم وحركاتهم وتصرفاتهم . إن بلزاك - فيما أظن - هو الذى كثيراً ما كان يقول فى بداية الفصول الأخيرة لرواياته « والآن ، نتكلم الأحداث من نفسها » والذهاب حتى إلى أعماق الأشياء ليعنى شيئاً غير ذلك . يجب أن نصل إلى هذه النقطة القصوى حيث نتحدث الأشياء من نفسها . وهذا ليعنى فقط أنها تتحدث بمفردها ، ولكن يعنى أنها تتكلم عما هي فى الواقع .. فحينما نقدم شجرة ، فيجب أن تحدثك هي عن جمالها كشجرة ، والمنزل يحدثك عن جماله كمنزل ، والنهر عن جماله كنهر . وكذلك الرجال ، والحيوانات أيضاً . فالنمر والفيل والقرد هي أيضاً تستثير الاهتمام مثل رجال عصابات وسيدة صالونات ، والعكس بالعكس .

* * *

عن الإخراج السينمائي

ميكيلانجلو أنطونيوني

لست من علماء النظريات السينمائية . وإذا ما سألتني عما هو الإخراج السينمائي فإن أول إجابة تخطر على بالي هي : إنني لا أدرى . والإجابة الثانية هي مايلي : إن آرائي في هذا الخصوص موجودة كلها في أفلامي . ثم إنني ضد فصل المراحل المختلفة للعمل الفني . إن هذا الفصل له قيمة عملية فقط . إنه مقبول وصحيح بالنسبة لكل أولئك الذين يشتركون في العمل ، ماعدا المخرج ، إذا كان هو في نفس الوقت مؤلف الموضوع أيضاً . والكلام عن الإخراج كمرحلة من مراحل ذلك العمل يعني أن نجعل منه مناقشة نظرية تبدو لي أنها متعارضة مع مفهوم وحدة العمل التي يتمسك بها كل فنان أثناء عمله . ألسنا نقوم اليوم بعمل مونتاج الفيلم أثناء تصويره ؟ وفي أثناء التصوير ، ألسنا نعيد النظر في كل شيء .. من الموضوع إلى الحوار ، الذي لا يكشف عن قيمته الحقيقية إلا حينما نسمعه بصوت الممثلين ؟

طبعاً ، يحدث دائماً أن تأتي اللحظة التي يجب فيها أن نمضي إلى التحقيق الفعلي المحسوس للأفكار وللصور المختلفة . وهي أكثر اللحظات دقة ، في السينما كما في الفنون الأخرى . إنها اللحظة التي يسود فيها الشاعر أو الكاتب ورقته والرسام لوحته ، ويرتب فيها المخرج السينمائي شخصياته في أماكنهم ، ويجعلهم يتحاورون ويتحركون ، ويقيم في تكوين كائناته علاقة متبادلة بين الأشخاص والأشياء ، بين إيقاع الحوار وإيقاع المشهد كله ، ويجعل حركة الكاميرا تتبع الموقف النفسي .. إلخ .. إن اللحظة الحاسمة هي على الخصوص تلك التي يلتقط فيها المخرج من كل ما يحيط به ومن يحيط به كل الإحياءات الممكنة ويجمعها بطريقة تجعل عمله يكتسب مسحة أكثر تلقائية وبداهة ، إن كل لحظات خلق الفيلم لها أهمية متساوية . وليس صحيحاً أنه يمكن أن يوجد بينها فروق واضحة حاسمة . إنها تدخل كلها في تركيب أو تألف واحد . وهكذا نجد أنه في أثناء إنضاج الموضوع وصياغته الأدبية

يمكن أن يقرر المخرج لقطة متحركة ، أو مثلاً .. فى أثناء التصوير يغير شخصية ما أو موقفاً ما ، أو حتى أثناء الدوبلاج يغير جملة أو أكثر من جمل الحوار . ومنذ اللحظة التى تخطر فيها ببالى الفكرة للفيلم - وهى بعد لم تتشكل - حتى عرض لقطات الفيلم المصورة بون ترتيب ، فإن عمل فيلم بالنسبة لى لا يمثل سوى عمل واحد فقط لاغير ! أعنى أنى لا أستطيع الاهتمام بشيء سوى هذا الفيلم نهائياً وليلاً وليس فى هذا التصرف رومانتيكية .. على العكس .. إنى أصبح بالأحرى أكثر يقظة ، وتتضح أمامى الرؤية .. وأكاد أشعر أنى أكثر نكاء وعلى استعداد للفهم ...

... نحن لانملك إلا أن نقر ونسلم بأن ميزانسين هذه الأيام هو أقل فى تفصيلاته عن أيام زمان ، بل أقل فى تفصيلاته حتى مما كان عليه منذ بضع سنوات . فالملاحظات والتعليمات الحرفية التكنيكية كادت أن تختفى نهائياً من نص التصوير . وكذلك مسألة فصل عامود الحوار عن عامود الصورة اختفى . وفى ميزانسين أفلامى ذهبت إلى درجة حذف الأرقام التى كانت فى العادة تشير إلى اللقطات وترجمتها . المساعد هو الذى يستخدم هذه الأرقام لتسهيل عمله . وقد فعلت ذلك لأنه بدا لى أكثر منطقية أن أحدد اللقطات وأكشف عنها فى لحظة التصوير ذاتها . إنها طريقة فى التلقائية والارتجال . ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك .. من النادر أن أحس بميل إلى إعادة قراءة مشهد ما فى الليلة السابقة على التصوير . وأحياناً أصل إلى مكان العمل وأنا لا أدرى حتى ما يجب تصويره . إنه المنهج الذى أفضله : أصل هناك فى لحظة التصوير بون إعداد سابق على الإطلاق .. وأنا بكر - إن صح التعبير .

وكثيراً ما أطلب أن يتركبنى وحدى فى مكان التصوير ربع ساعة ، نصف ساعة ، وأطلق أفكارى تتشرد وتهيم فى حرية .. وأقتصر على المشاهدة وأحصر نفسى فى نطاقها ، وأستعيد بالأشياء التى تحيطنى والتى توحى إلى دائماً باقتراحات مفيدة .. إنى أحس بتعاطف كبير مع الأشياء ، ربما أكثر مما أحس مع الأشخاص . ولكن هؤلاء الأشخاص هم الذين يهمنى أكثر .

على كل حال ، إنى أرى أنه من المفيد جداً أن ننظر فى مكان التصوير ونستشعره خلال فترة معينة ، فى انتظار الشخصيات . وقد يحدث أن تطابق الصور التى أمامى فى تلك اللحظة نفس الصور التى كانت فى خيالى . ولكن ذلك لا يتكرر

كثيراً .. والأغلب أن الصور التي تفكر فيها يشوبها شيء من عدم الصدق ، أو شيء من الصنعة ، أى تكون غير طبيعية . إن ذلك أيضاً طريقة فى التلقائية والارتجال .

ولكن ليس هذا هو كل شيء .. قد يحدث أيضاً أن أغير رأيى فجأة وأنا بسبيل إجراء التدريبات على المشهد ، أو أن يتغير رأيى بالتدريج ، بينما المصور يوزع أضواءه ، وأنا أنظر إلى الممثلين يتحركون ويتكلمون تحت تلك الأضواء . وفى رأيى أن المخرج يستطيع حقاً فى هذه الفترة فقط أن يحكم على المشهد وأن يصححه ..

.... والتكنيك الذى أستعمله (والذى يصدر تلقائياً ، عن ميل غريزى ، لأننى لا أقرر سلفاً أن أصور بطريقة محددة) مرتبط مباشرة بتلك الرغبة فى تتبع شخصياتى والسير وراءها ، لكى أكشف الستار عن كل ما خفى من أسرارها .. ولا أترك الشخصية إلا حينما أحس بضرورة ذلك . ومن الطبيعى أنى لا أستطيع التوصل وأنا فى مكتبى إلى حركات الكاميرا ، يجب أن أفكر فيها فى الاستوديو .. وأنا أستعمل دائماً الكاميرا المتحركة على عجل (وأفضل الحركات الرأسية على الحركات الجانبية) واتباع الشخصية بالحركة التى تخيلتها وأنا أراقب فعاليتها ، وأصحح فيها كلما احتاج الأمر لذلك . وأقوم بعمل الكادراچ وتحديد إطار اللقطة خلف الكاميرا . هناك مخرجون ، ومن الكبار من أمثال رينيه كلير ، يتصرفون بطريقة مختلفة .. ولست أقول أن طريقتهم ليست طبيعية أو أنها مجافية للصواب ، ولكنى لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن يصلوا إلى تصوير مشهد ما بناء على رسومات صغيرة وتخطيطية عملوها على ورق . إنى أعتقد أن « الكادراچ » حقيقة تشكيلية مرئية ، يجب أن تُرى فى أبعادها الصحيحة المضبوطة ...

.... هذا ، وأنا أعلق أهمية ضخمة على شريط الصوت ، وأحاول دائماً أن أوليه أكبر قدر من العناية . وحينما أقول شريط الصوت فتأ أشير إلى الأصوات الطبيعية أكثر مما أعنى الموسيقى .

ولقد سجلت لفيلم « المغامرة » كمية هائلة من المؤثرات الصوتية .. وكان لدى مائة بوبينة من الشريط المغناطيسى للمؤثرات فقط . وبعد ذلك اخترت تلك الأصوات التى نسمعها فى الشريط الصوتى للفيلم . تلك فى رأيى هى الموسيقى الحقيقية التى

تطابق الصور . فمن النادر أن تنوب الموسيقى فى الصورة ، وهى فى أغلب الأحيان لاتستخدم إلا فى تخدير المتفرج ، ومنعه من تنوق مايراه وتقييمه بوضوح . إنى ضد « التعليق الموسيقى » على الأقل فى شكله الحالى .. فأننا أحس فيه بشئ من القدم ، من « الزنخ » ! والشئ المثالى هو أن نكوّن من أصوات الضوضاء شريطاً صوتياً هائلاً ، ونستدعى « مايسترو » ليقوده . ولكن فى هذه الحالة ، ألا يكون « المايسترو » الوحيد القادر على القيام بهذا العمل هو المخرج نفسه ؟

... إن الميزة الأولى للمخرج هى أن يرى .. وهذا صحيح أيضاً فى علاقته مع الممثلين ، فالممثل عنصر من عناصر الصورة ، وأى تغيير فى وضعه أو فى حركته يغير الصورة نفسها . إن جملة حوار ينطقها الممثل وهو فى وضع جانبي ليس لها نفس الثقل أو الوزن حينما ينطقها وهو فى مواجهة الكاميرا . والجملة الموجهة للكاميرا وهى فى وضع مرتفع ليس لها نفس القيمة حينما تكون الكاميرا موضوعة تحت مستوى النظر . تلك ملاحظات بسيطة للغاية تثبت مع ذلك أن المخرج ، وهو الذى يكوّن اللقطة ، يجب أن يحدد بنفسه وضع وإيماءات وحركات الممثل .. ونفس الشئ بالنسبة لدرجة الصوت فى الحوار ونغمته . فالصوت الإنسانى يختلط بغيره من الأصوات الأخرى ويمتزج بها فى علاقة معينة لايعرفها سوى المخرج وحده . وعليه إذن أن يلاحظ ويتبين التوازن أو التناظر فى الأصوات المختلفة .

* * *

الفيلم هو شريط من الأحلام

أورسون ويلز

لا أستطيع أن أهضم كل المبادئ « المقدسة » ، التي تمتلئ بها تلك المقالات التي يكتبها من يحاولون معالجة مشاكل السينما جدياً . إنهم جميعاً - فيما يبدو - يبدأون من الإيمان التقليدي بأن الفيلم الصامت هو بالضرورة خير من الفيلم الناطق .. أعنى أنهم يلفتون النظر دائماً وبشكل مفرط إلى قيمة الصورة .. أى أنهم يحكمون على الأفلام ، فى المحل الأول ، من ناحية تأثيرها البصرى بدلاً من أن ينقبوا عن المضمون . وتلك خدمة سيئة جداً تُقدم للسينما . كأنهم يحكمون على الرواية من ناحية قيمة نثرها فقط . لقد فعلت نفس الغلطة حينما بدأت أكتب عن السينما .. تجربتى كمخرج أفلام هى التى جعلتني أغير رأيي .

الآن أعتقد أن الكاتب وحده هو الذى يستطيع أن يساعد فى إخراج السينما من ذلك الطريق المسدود الذى يقودها إليه أولئك الذين ليسوا أكثر من فنيين تكتيكيين أو عمال متخصصين .. ولذلك أعتقد أن الأهمية المعطاة للمخرج اليوم مبالغ فيها .. بينما الكاتب ليس له حتى مكان الشرف الذى هو جدير به . وفى رأيي أن أناساً مثل « مارسيل پانيول » أو « چاك پريفيير » لهم أهمية أكبر بكثير من أى واحد آخر فى السينما الفرنسية . إنى أرى أن المؤلف يجب أن يكون له أول وآخر كلمة فى إخراج الأفلام . والبديل الوحيد الآخر والأحسن هو المؤلف - المخرج ، مع التشديد على الشق الأول .

خنوا مثلاً فيلماً أصبح كلاسيكياً ويجدارة ، وهو فيلم « زوجة الخباز » . ماذا لديكم فى هذا الفيلم ؟ تصوير سيئ ، ومونتاج فيه عيوب ، وأشياء كثيرة قيلت كلاماً بدلاً من أن تُعرض فى صور .. ولكن هناك قصة وممثل ، والاثنان عظيمان ، وقد جعلنا من « زوجة الخباز » فيلماً كاملاً حقاً فى نوعه .. والقصة ليست حتى على وجه الخصوص « سينما » وفى ظنى أنتى أستطيع أن أعمل منها مسرحية فى ليلة

واحدة ، إن شئت ذلك . وهذا المثل يوضح ما أريد حينما أتكلم عن الأهمية الجوهرية للقصة في الفيلم . وأنا طبعاً لا أشير فقط إلى القيمة الحكائية التي يمكن تلخيصها في سطرين مثل « لقد عانت الأمرين طوال عشرين عاماً لكي تعيد « عقد اللؤلؤ » لصاحبه (التي استعارته منها يوماً ثم فقدته) ثم تبين أنه كان اصطناعياً » ولكن أكثر من ذلك نجد أن التألف الذي يحدث بين نوافع إنسانية وأفكار أساسية هو الذي يجعل موضوعاً ما يستحق الجهد لنقله إلى الشاشة .

كل الطرائق التكنيكية الجديدة تعبر عن خوف متمثل هو : فقدان الثقة بالسينما نفسها . إن الحيل التكنيكية هي جزء من نفس المعركة المسعورة التي تهدف إلى سحر الجمهور بغمره وإغراقه .

لا يكون الفيلم جيداً حقاً إلا حينما تكون الكاميرا عيناً في رأس شاعر .

وطبعاً ، كل الموزعين من رأيهم أن الشعراء لا يبيع من ورائهم تذاكر .. هؤلاء التجار لا يعرفون ممن نأخذ لغة السينما نفسها لو لم يكن هناك شعراء لكنت لغة السينما قد أصبحت محددة في مفرداتها فلا تروق حقاً للجمهور .. ولو لم تكن السينما قد صاغها الشعر لكنت قد بقيت مجرد أعجوبة ميكانيكية تعرض في المناسبات مثل حوت محشو بالتبن !

* * *

الجزء الثالث

عشرة أفلام هزت العالم

عبر تاريخ السينما العالمية - منذ العصر الذهبي للسينما الصامتة حتى اليوم -
يستطيع الناقد أن يقف وقفات طويلة أمام بضعة أعمال سينمائية كان لها أثر ضخم
فى تطور هذا الفن العملاق - السينما .

وعلى الصفحات التالية نقدم للقارئ العربى عشرة أفلام هزت العالم هى :

إخراج دافيد وارن جريفيث

- التعصب

إخراج روبيرت واين

- عيادة الدكتور كاليجارى

إخراج شارلى شابلىن

- البحث عن الذهب

إخراج سيرجى أيزينشتاين

- المدرعة بوتيمكين

إخراج آلان كروسلاند

- مغنى الجاز

إخراج أورسون ويلز

- المواطن كين

إخراج روبيرتو روسيللىنى

- روما مدينة مفتوحة

إخراج اكيرا كوروساوا

- راشومون

إخراج آلان رينيه

- هيروشيماجيبى

إخراج بونيتكورفو

- معركة الجزائر

التعصب

دافيد وارن جريفيث

رغم أن الفرنسيين والأمريكان يتنازعون فيما بينهم اختراع السينما - لوميير أو إديسون - إلا أن الجميع يتفق على أن دافيد وارن جريفيث هو « المعلم الأول » و « أبو الفن » السينمائي في العالم .. والذي جعل من المونتاج أساس اللغة السينمائية .

ولد د. و. جريفيث في الثاني والعشرين من يناير عام ١٨٧٥ في ولاية كانتاكي . ومثل كل أولئك الذين جعلوا من السينما ذلك الفن الكبير الذي نعرفه اليوم .. كانت بدايات جريفيث غريبة ، فقد اكتشف السينما بينما كان يمثل دورا في مسرحية مستوحاه من أحداث الحرب الأهلية الأمريكية . كان يقوم بدور ضابط من ضباط الجنوب في طريقه إلى إعدام جنرال من جيش الشمال . وفي تلك اللحظة كانوا يعرضون على شاشة خلفية فيلما يصور فتاة تجرى لاجدة والدها الجنرال .. ثم تظهر الفتاة بنفسها على المسرح وتتخذ الضابط الشمالي .

واهتم جريفيث اهتماما بالغاً بذلك الفن الجديد الذي اكتشف .. فكتب سيناريو فيلم عن مسرحية توسكا ليفيكتوريان سارد ، وقدمه للمخرج السينمائي ألوين بورتار ، المدير الفني لاستوديوهات إديسون . ولم يقبلوا منه السيناريو وإنما عرضوا عليه تمثيل دور في فيلم ثقيل .

وفي عام ١٩٠٨ بدأ جريفيث في الإخراج . وظل يقدم لبضع سنوات ما بين خمسين ومائة فيلم قصير سنويا ، يستلهم موضوعاتها من الأدب العالي ، حتى قدم عام ١٩١٥ أول فيلم أمريكي طويل نال نجاحا هائلا هو فيلم « مولد أمة » - عن الحرب الأهلية الأمريكية - الذي يشير إلى بدء ظهور سينما أمريكية ذات مستوى عالمي .

وقد دفع نجاح فيلم « مولد أمة » جريفيث إلى إخراج أروع أفلامه وأضخمها على الإطلاق وهو فيلم « التعصب » .. وهذه « الدراما الشمسية للعصور » كما يقول جريفيث تتكون من أربعة أجزاء : « سقوط بابليون » وتطور أحداثه في القرن السادس

قبل الميلاد ، وه عذاب المسيح ، و « والقديس بارتيلمي » في القرون الوسطى في باريس ، ودراما حديثة هي الأم والقانون ، وتطور أحداثه خلال الإضرابات الدموية التي حدثت في أمريكا عام ١٩١١ . ولايربط هذه الأجزاء الأربعة سوى معنى واحد هو أن التعصب – الاجتماعي والديني – يحارب الحب ومحبة الله ، والنغمة الدالة في الفيلم صورة أم تهز مهد طفل .

وعلى حد تعبير جريفيث نفسه – « تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية تُرى من فوق قمة جبل .. وفي البداية سوف تجرى الجداول منفصلة وبطيئة .. ولكن كلما تقدمت اختلطت بعضها ببعض بسرعة تتزايد شيئاً فشيئاً حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيلاً جارفاً واحداً . وهذه جراءة في التأليف السينمائي لم يسبق لها مثيل . فالقصص الأربعة لا تتوالى الواحدة بعد الأخرى ، وإنما تتداخل أحداثها . وكل عنصر في قصة يكمل درامياً عنصراً في القصة الأخرى حتى يبدو الفيلم في النهاية يصور موضوعاً واحداً – فيما وراء حدود التاريخ » .

وقد استخدم جريفيث في هذا الفيلم جيشاً من الممثلين والكومبارس ، وبنى ديكورات غاية في الضخامة . وكان أكبر هذه الديكورات – وهو قصر بالتازار البابليوني – ترتفع أبراجه سبعون متراً ، وعمقه ألف وستمئة متر . وقد استخدم جريفيث أربعة آلاف كومبارس في مشهد مأدبة بالتازار ، واضطر مصور الفيلم أمام هذا الاتساع الهائل أن يصور من بالون طائر . وفي لقطة أخرى من الفيلم صور جريفيث ستة عشر ألفاً من المحاربين في الجيوش الفارسية . ونقل وتموين وإدارة هذه الفرق أقاموا خطوطاً للسكك الحديدية والتليفون .

وعلى أرض أخرى بنى جريفيث ديكورات لباريس في القرن السادس عشر . وديكورات لبيت المقدس أيام المسيح . وقد اشترك ستون ألفاً من الكومبارس والعمال والممثلين والفنيين في العمل خلال اثنين وعشرين شهراً هي فترة إنتاج الفيلم . وبلغت التكاليف في النهاية مليونين من الدولارات . وقد صور جريفيث مائة ألف متر من الفيلم الخام – أي مايساوي ٧٦ ساعة عرض – وبلغ الطول النهائي للفيلم أربع عشرة بوبينة (خمسة آلاف ومائتين من الأمتار) أي مايقرب من ثلاث ساعات عرض .

وفى الخامس من سبتمبر عام ١٩١٦ بدأ هذا الفيلم حياته الفنية فى نيويورك بدعايات هائلة . واستمر عرضه الأول لمدة اثنين وعشرين أسبوعاً متصلة . غير أن الجمهور لم يستطع استيعاب ذلك العمل الطليعى الضخم - السابق لعصره بعشرين عاماً فى التركيب الدرامى وفى التعبير البصرى على السواء - ففشل الفيلم فشلاً نريعاً .. وخسر أكثر من مليون دولار - التزم جريفيث - وكان مساهماً فى الإنتاج - بتغطيتها .. وقد أمضى بقية حياته الفنية كلها يدفع هذا الدين .

وهجر جريفيث الإنتاج الضخم بعد ذلك ، واقتصرت أفلامه التالية على ديكورات متواضعة وعدد محدود من الممثلين والكومبارس . وبعد رائعته « الزهرة المحطمة » التى قدمها عام ١٩١٩ أخرج جريفيث بضعة أفلام حربية وعاطفية حتى توقف عن العمل نهائياً عام ١٩٣١ - بعد انتشار الفيلم الناطق . وظل عملاق الفيلم الصامت وأبو الفن السينمائى بسبعة عشر عاماً بلا عمل .. حتى توفى فى هوليوود فى الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٤٨ .

* * *

عيادة الدكتور كاليجارى

روبيرت واين

القاعدة العامة تقول إن المخرج هو الفنان الخالق للعمل السينمائى ، وإليه وحده أو على الأقل قل أى أحد آخر - يعود الفضل فى تقديم عمل فنى له قيمة . ومع ذلك فالفيلم الرائع الذى قدمته السينما الألمانية عام ١٩١٩ باسم « عيادة الدكتور كاليجارى » - والذى خرج بالفيلم الألمانى من الإقليمية إلى العالمية - أخرجه سينمائى من الدرجة الثانية أو الثالثة . هو المخرج التجارى الوفير الإنتاج « روبرت واين » . لم يقدم واين لا قبل هذا الفيلم ولا بعده عملا فنيا يذكره له التاريخ كما يذكر « كاليجارى » - الذى أصبح شخصية عالمية مثل نون جوان أو هارباجون - من شخصيات موليير . وقد كتب سيناريو هذا الفيلم النمساوى « كارل ماير » CARL MYER - أقوى شخصية فى السينما الألمانية الصامتة - بالاشتراك مع التشيكى هانز چانويتز H. JANOWITZ ، وكانت فكرتهما الأولى هى الثورة على الحرب التى شهدا فظائعها خلال سنوات ١٩١٤ - ١٩١٨ .. وعلى الاستبداد والتسلط اللذين يمثلهما « كاليجارى » - طبيب مصحة للأمراض العقلية يستغل شابا هو سيزار بأن ينومه تنويما مغناطيسيا ويدفعه إلى ارتكاب جرائم بشعة .. حتى يموت الفتى من التعب والضنى .

وقد تحمس للسيناريو ولفكرة معالجته بالأسلوب التعبيرى الجديد - فى ذلك الحين - المنتج إيريك بومير ، الذى ارتبط اسمه بالكثير من الأفلام الألمانية الجيدة .. وكان مديرا لشركة « بيكلا » يعمل عنده عدد من الخريجين من بينهم فيرتزلانج .. وقد عرض عليه أن يخرج « كاليجارى » فاعتذر .. فلجأ المنتج إلى أحد مخرجيه الآخرين روبرت واين - المعروف بوفرة إنتاجه وبسرعة الإنجاز .

على أن المخرج الحقيقى لهذا الفيلم هو مهندسو الديكور - الفنانون التعبيريون الثلاثة : هيرمان وارم H. WARM ، والتر روهريج W. ROHRIG ، والتر رايمان W. REIMANN ..

كانت التعبيرية حركة طليعية نشأت في ميونيخ حوالى عام ١٩١٠ ، كرد فعل عنيف ضد المدرستين التأثيرية والطبيعية .. وشملت النشاط الموسيقى والأدبى والهندسى ، وعلى الخصوص الفن التشكيلى .. وخلال الشهور التى أعقبت هزيمة الامبريالية الألمانية فى الحرب العالمية الأولى ، اجتاحت الحركة التعبيرية شوارع برلين فى الأفيشات والمسارح وديكورات المقاهى والمحلات العامة تعبيراً عن ثورة عارمة على كل ما هو واقع .

وأعلن هيرمان وارم – أحد الذين قاموا بديكورات فيلم كاليجارى – أنه يجب على الأفلام أن تصبح « صوراً مرسومة تدب فيها الحياة » .. هذه الجملة هى مفتاح جماليات كاليجارى .. وقد خضع كل شىء فى الفيلم لرؤية خاصة للعالم من ناحية المنظور والبناء المعمارى للديكور وكذلك الإضاءة .. وحتى الممثل لبس أربية غريبة .. ووضع مكياجاً شاذاً وشابه تمثيله فن البانتوميم . بل وتحددت تحركاته حتى ينسجم مع الجو الفانتاستيك الذى خلقه الفنانون التشكيليون التعبيريون الثلاثة .. أبطال الفيلم .

ولكى يتقبل الجمهور هذه الجرأة الغريبة ، غير المخرج فى بناء السيناريو الأسمى – بناء على اقتراح من المنتج أوحى به إليه فريتزلانج – فعمل مقدمة وخاتمة للفيلم توضح أن ذلك العالم الخيالى هو من وجهة نظر مجنون ، يرسله « كاليجارى » فى النهاية إلى الحبس الانفرادى فى زنزانة بعد تكتيفه بالقميص الرهيب . وبذلك تغير مدلول الفيلم . فبعد أن كان الاستبداد مرادفاً للمجنون الإجرامى الذى يمثله « كاليجارى » فى السيناريو الأسمى .. أصبحت هذه السلطة هى الحارسة للعقل .. والتعقل فى الفيلم .

ومع ذلك فقد نجح هذا الفيلم نجاحاً عظيماً – فى داخل ألمانيا وفى خارجها – وعبر بصدق ووعى عن الروح الألمانية المدركة لحقيقة المأساة التى تعيشها البلاد فى ظل الاستبداد والامبريالية المجرمة .

أما الناحية الفنية فكان لهذا الفيلم الرائع أعظم الفضل فى تعريف الجمهور الواسع العريض بتيار طليعى جديد فى الفن هو التيار التعبيرى ..

كما أثبت هذا الفيلم - ربما لأول مرة في تاريخ السينما - أن عالم ما فوق الواقع أو مابعده .. قد أصبح من بين المجالات التي تستطيع السينما ارتيادها .. وسنرى بعد سنوات قليلة - كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة لكاليجارى - ظهرت مدرسة طليعية في السينما الفرنسية ، تقدم للعالم روائع سيريالية لعل أهمها فيلم « العصر الذهبى » الذى كتب له السيناريو سالفاتور دالى وأخرجه لوى بينويل عام ١٩٣٠

* * *

البحث عن الذهب

شارلى شابلىن

يكاد يجمع الرأى العالى كله على أن شابلىن هو أعظم وأصدق عبقرية سينمائية ظهرت فى تاريخ هذا الفن حتى الآن .

كذلك لا يختلف النقاد ومؤرخو السينما على اعتبار فيلم « البحث عن الذهب » أروع روائع شابلىن الشهيرة .. مثل « الصبى » ، « والعصر الحديث » وحتى « مسيو فيربوف » و « ملك فى نيويورك » .

ويتفق شابلىن مع النقاد فى ذلك ، ويعتبر فيلم « البحث عن الذهب » هو رائعته ويقول : « هذا هو الفيلم الذى أريد الناس أن تتذكرنى به » .

كان شابلىن ممثلاً - منذ عام ١٩٠٧ فى فرقة « كارنو للباننوميم » وهى فرقة إنجليزية - حينما التقطته إحدى شركات السينما الأمريكية أثناء جولة للفرقة هناك عام ١٩١٢ . ووقع شابلىن عقداً مع هذه الشركة - « كيستون فيلم » - قدم بمقتضاه خلال عام ١٩١٤ خمسة وثلاثين فيلماً قصيراً ، مثل فيها كلها وكتب وأخرج البعض منها .. وفى العام التالى - ١٩١٥ - كتب وأخرج ومثل اثنى عشر فيلماً لشركة أخرى هى « ايسانى » .. وخلال عام ١٩١٦ / ١٩١٧ قدم لشركة ثالثة هى « ميتوال » اثنى عشر فيلماً آخرين .. وتبلورت شخصية « شارلى » وأصبحت أسطورة تعيش فى وجدان كل متفرج .. وخلال عامى ١٩١٨ / ١٩١٩ لم يقدم شابلىن سوى أربعة أفلام - لحساب شركة « فيرست ناشيونال » - من بينها روائعه القصيرة « حياة كلب » ، « كتفا سلاح » .. وبعد عامين قدم لنفس الشركة أول أفلامه الطويلة « الصبى » عام ١٩٢١ . ثم ترك العمل لحساب الآخرين .. وكون مع جماعة من كبار الفنانين فى عصره ، من بينهم بوجلاس فيريانكس ومارى بيكفورد ودافيد جريفيث ، شركة « الفنانين المتحدين » . وأصبح شابلىن منذ ذلك التاريخ هو منتج أفلامه التى يكتبها ويمثلها ويخرجها بنفسه . وبعد أن أخرج فيلمه الوحيد الذى لم يمثل فيه وهو « امرأة باريس » عام ١٩٢٣ راح يعد العدة لرائعته الكبرى : « البحث عن الذهب » .

لقد بعد الزمان الذي كان يخرج فيه شاب لن فيلما فى الأسبوع .. حيث كان يرتجل مواقفه المضحكة .. ويستعين بنمر الكباريهات وصلات الموسيقى التقليدية فتتحول بين يديه إلى « نواذر » شخصية وأصيلة .

لم يدخل شاب لن الاستوديو هذه المرة إلا بعد أن كتب كل تفاصيل أحداث السيناريو بقدرة وإتقان .. وبدأ التصوير فى ربيع عام ١٩٢٤ ، واستمر لمدة أربعة عشر شهرا حتى يونيو من العام التالى .. وفى السادس عشر من أغسطس عام ١٩٢٥ عرض الفيلم لأول مرة فى صالة « مسرح ستراند » بنيويورك .

وتدور أحداث الفيلم فى صحارى ألاسكا الجليدية .. جماعات من الباحثين عن الذهب تنتشر فى شعاب الجبل .. وشارلى واحد منهم .. يعقد صداقة مع أحدهم وهو جيم الكبير .. الذى اكتشف أغنى مناجم الذهب فى المنطقة ، ولكنه فقد ذاكرته بعد أن تلقى خبطة شديدة على رأسه فى معركة .

وفى إحدى المدن الصغيرة التى أقيمت فى المنطقة للباحثين عن الذهب يتعرف شارلى على جورجيا - وهى راقصة فى « صالون » - ويقع فى غرامها .. ولكى تثير الراقصة غيرة أحد المحبين تراقص الفتى الفقير شارلى ، وتقبل دعوته لقضاء سهرة رأس السنة - هى وصاحباتها - معه فى كوخه . وينهض شارلى بعمل شاق لى يجمع مايكفى مصاريف تلك السهرة .. لكنه يجلس وحيدا أمام المائدة المعدة ينتظر طويلا حتى يغفو ، فيحلم بحضور « الجماعة » . ويقدم لضيوفه نمره رائعة هى « رقصة الخبز » ، وذلك بأن يغرز شوكتين فى رغيفين صغيرين من الخبز ويروح يحركهما فى رشاقة وكأنهما ساقا راقصة بارعة . وتقبله جورجيا معجبة به فيفشى عليه من شدة العاطفة .. ويستيقظ الفتى من حلمه ويخرج إلى الحانة ليقف خارجها وحيدا بائسا، يتطلع من خلال النافذة إلى الاحتفال الكبير فى الداخل .

ويستعيد جيم الكبير ذاكرته فيهرع إلى صديقه شارلى ، ويصحبه معه إلى حيث منجم الذهب .. وفى الطريق تهب عاصفة ثلجية عاتية تحبسهما فى كوخ مهجور أياماً .. وكاد يقتلها الجوع فيأكلان الأحنية . ثم يهلوسان فيتخيل كل منهما زميله بحاجة أو ديكاً ويقتتلان . ويتعرضان لخطر الموت حينما تقنلع العاصفة كوخهما

وتلقى به على حافة هاوية سحيقة . وأخيرا يعثران على منجم الذهب .. ويصبحان من أصحاب الملايين .. ويسرع شابليز إلى صاحبتة « جورجيا » فيعلم أنها تركت المدينة . وعلى سطح الباخرة التى أقلت أصحاب الملايين الجدد إلى بلادهم يطلب أحد الصحفيين من شارلى أن يلتقط له صورة طريفة بثيابه القديمة – قبل أن يصبح مليونيرا – وهو يقف وسط ركاب سطح السفينة الفقراء . ويتراجع الفتى إلى الوراء خطوة ليضبط المسافة بينه وبين آلة التصوير فيتعثّر فى حقائب الركاب ويقع .. وحينما يعتدل يجد نفسه وجها لوجه أمام جورجيا – حبيبته . فيصحبها إلى قمرته وهو يجيب على تساؤلات الجميع بقوله « إنها زوجتى » .

وهكذا ، ولأول مرة .. يتحقق لشارلى – المتشرد الأبدى الحزين – الثراء والحب فى نهاية الفيلم .

ونجح « البحث عن الذهب » نجاحا هائلا فى أمريكا وفى خارجها .. وفهمه كل رجل فى كل البلاد على اختلاف جنسياتها .. غير أن هذه البساطة المباشرة لاتنفى مافى الفيلم من عمق – وقد قال عنه الناقد الفرنسى بيير ليرون .

« إنه واحد من أكثر أعمال شابليز كمالا حيث تبدو العظمة المأساوية لشابليز أحسن ماتكون . ولكنه أيضا واحد من أكثر أفلام شابليز صعوبة ، وأقلها سهولة فى بلوغ أعماقه . بسبب دقة سيكولوجيته ونعومتها .. ولم يعد العنصر المأساوى فى الفيلم يوضع إلى جانب الكوميدي .. وإنما قد اتحد به وامتزج وأصبح جزءا منه ، فنجد أن أكثر المشاهد إضحাকা هى نفسها التى يصبح فيها الشعور المأساوى الداخلى أكثر كثافة وحدة .. ومن هنا يأتى الإحساس بالعظمة الذى يتركه الفيلم فى المشاهد .. وهو شعور يشبه إلى حد كبير ماتحدثه التراجييا الكلاسيكية فى نفس المتفرج .

لقد تكلف إنتاج فيلم « البحث عن الذهب » ستمائة وخمسون ألفا من الدولارات . وبلغت إيراداته مليونين ونصف فى داخل أمريكا وخمسة ملايين فى بقية العالم . وقد كان نصيب المخرج – المنتج شارلى شابليز من هذا الفيلم مليونين من الدولارات .

* * *

المدركة بوتيمكين

سيرجى أيزينشتاين

عام ١٩٥٨ - فى بروكسيل - أعلنت لجنة تحكيم من مؤرخى السينما فى ٢٦ دولة أن فيلم « المدركة بوتيمكين » هو « أجمل فيلم فى العالم » . وقبل ذلك بعشر سنوات - عام ١٩٤٨ - اتفقت آراء النقاد العالميين كذلك على وضع فيلم « المدركة بوتيمكين » على رأس قائمة أحسن عشرة أفلام أنتجتها السينما فى العالم حتى ذلك التاريخ . ولابد أن هذا الفيلم العبقري سىظل إلى أمام بعيدة علامة كبرى من علامات الخلق السينمائى الأصيل .

ويعتبر فيلم « المدركة بوتيمكين » الرسول الأول للسينما السوفيتية إلى العالم كله ، يؤكد خصوبة وروعة الثورة الاشتراكية الأولى حينما تتفجر هذه الثورة فى قلب فنان شاب .

أنتج الفيلم عام ١٩٢٥ ، فى السنة الأولى لتنظيم السينما فى روسيا على الطريقة الاشتراكية .. فى الهدف وفى منهج الإنتاج . بتكوين مايشبه المؤسسة العامة للسينما هى « السوفكينو » - أى السينما السوفيتية - أرادت الدولة أن تحتفل بذكرى ثورة ١٩٠٥ التى حدثت فى روسيا القيصرية ، فطلبت اللجنة المكلفة بالاحتفال من « السوفكينو » - فى ١٩ مارس ١٩٢٥ - إنتاج بضعة أفلام لذلك الغرض .. وقام نفر من السينمائيين القدامى والمحدثين بإخراج عدد من الأفلام نسيها التاريخ إلا فيلما واحداً .. أخرجه شاب فى السابعة والعشرين من عمره - فى ذلك التاريخ - هو سيرجى ميخايلوفيتش أيزينشتاين ولم يكن قد أخرج من قبل ذلك سوى فيلم « الإضراب » عام ١٩٢٤ .. راح الفتى على الفور يدرس أحداث عام الثورة كلها ، وكتب مع نينا أجابجانوفا - إحدى المجاهدات ممن اشتركن فى تلك الثورة وعشن أحداثها الدامية - سيناريو من بضع مئات من الصفحات أسماها « عام ١٩٠٥ » - يحكى تاريخ هذه السنة من يناير إلى ديسمبر .. فى عشرات من الأحداث تنور فى ثلاثين مدينة مختلفة .. وبدأ التصوير فى ليننجراد فى يوليو ولكنه لم يلبث أن

توقف لسوء الأحوال الجوية .. فسافر أيزينشتاين إلى مدينة باكو وصور هناك بعض المشاهد .. ثم رحل إلى ميناء أوديسا على البحر الأسود . وهناك جاءت فكرة اختصار الفيلم إلى حادث واحد من أحداث تلك السنة - ١٩٠٥ - وهو تمرد بحارة « المدرعة بوتيمكين » واشتعال الثورة في الميناء - وقد جاء هذا الحادث في صفحة واحدة من نص السيناريو المكتوب . وتم تصوير الفيلم على هذه الصورة في ستة أسابيع - من نهاية سبتمبر حتى بداية نوفمبر - وقد ارتجل أيزينشتاين أغلب أجزائه أثناء التصوير .. وانتهى مونتاج الفيلم في صباح يوم عرضه في ٢١ ديسمبر ١٩٢٥ ، في ليلة من ليالي مسرح البولشوى بموسكو . واستقبله الجمهور بحماس بالغ .. لم يلبث أن امتد إلى جمهور برلين ولندن وباريس وكل العواصم حتى القاهرة . (بعد إنتاجه بنحو أربعين سنة) .

وقد كتب أيزينشتاين عام ١٩٣٩ دراسة قيّمة عن الوحدة العضوية والانفعال النفسى فى تكوين فيلم « المدرعة بوتيمكين » قال فيها :

يبدو فيلم « المدرعة بوتيمكين » من الظاهر على أنه تاريخ لأحداث .. ولكنه يترك تأثيره فى المتفرج كدراما .. والسرف فى هذا التأثير يكمن فى الخطة التى بنيناها متمشية مع قوانين التكوين الصارم للمأساة ، فى شكلها التقليدى المكون من خمسة فصول .

١- الرجال والدود - إيضاح الفعل . ظروف الحياة على ظهر السفينة الحربية . اللحم ينهشه الدود . الهياج بين البحارة .

٢ - دراما على السطح الخلفى - كل الأيدي العاملة تتجمع فوق السطح . رفض البحارة تناول الحساء ذا الدود . مشهد القماش المشمع السميك (الذى يغطى جماعة من المتمردين أمر القائد بإعدامهم) . رفض « الأخوة » إطلاق الرصاص . الثورة على السفينة . الانتقام من الضباط .

٣ - الميت يصيح - الضباب . جثة البحار الشهيد فى ميناء أوديسا . الحداد على الجثمان . الاجتماع . رفع العلم الأحمر .

٤- سلالم أوديسا - قيام القآخى بين أهل الشاطىء والسفينة الحربية . زوارق التموين . إطلاق الرصاص فوق سلالم أوديسا على أهل المدينة الثائرين .

٥ - مقابلة الفصيلة البحرية - ليلة الترقب . مقابلة الفصيلة البحرية . الآلات . نداء « يا خوان » .. الفصيلة البحرية ترفض إطلاق النار على المدرعة بوتيمكين .

.. وهكذا ينشر الفيلم رغم أنف الرقباء فى البلاد الرأسمالية فكرة الأخوة بين الكادحين ، ويحمل إليهم التحية الأخوية - كما يحدث فى الفيلم نفسه .. إذ تنتشر فكرة الأخوة الثورية من السفينة الثائرة إلى الشاطىء .

ويختتم أيزينشتاين دراسته الطويلة تلك بقوله :

« العمل الفنى لا يصبح عملاً عضوياً ، ولا يصل إلى قمم الانفعال الحقيقى إلا عندما يصبح موضوع ومضمون وفكرة العمل كلاً عضوياً مستمراً مع أفكار وأحاسيس المؤلف ، بل ومع أنفاسه نفسها » .

ويعود النجاح العالمى الكبير الذى لقيه هذا الفيلم إلى شكله الفنى السينمائى الخالص . وإلى مستوى عال من الإتقان لامثيل لهما . كما يعود على الخصوص إلى الحرارة الإنسانية . والإيماء الحماسى بالثورة الاشتراكية .

* * *

مغنى الجاز

آلان كروساند

كان من حظ المخرج الأمريكى العادى آلان كروساند أن يخرج أول فيلم ناطق عام ١٩٢٧ هو فيلم « مغنى الجاز » لكى يحفظ لنا التاريخ اسمه - كما حدث مع مخرج « كاليجارى » .

غير أن فيلم « عيادة الدكتور كاليجارى » - كما رأينا - يعتبر من عيون الفن السينمائى .. أما « مغنى الجاز » فهو لا يرقى إلى أى مستوى فنى أصيل .. وإنما تنحصر كل أهميته فى استخدام الصوت والحوار المنطوق لأول مرة فى السينما .. فقلب تكتيكها رأساً على عقب .. وهز صناعة السينما من الأعماق ..

ولقد حاولت السينما الكلام فى معامل إيسون منذ عام ١٨٨٩ - أى قبل أن تخرج للناس ، بعد ذلك التاريخ بست سنوات .. عام ١٨٩٥ . كذلك حاول لومير وميليس وغيرهما من الرواد الأوائل للفن السينمائى أن يدخلوا الصوت فى أفلامهم وذلك بأن يجعلوا الممثلين ينطقون بالحوار وهم وقوف خلف الشاشة . وخلال السنوات العشر الأولى من هذا القرن تمت محاولات عديدة لإضافة الصوت إلى الفيلم بتسجيله على اسطوانات تدور أثناء العرض .. ولكنها لم تبلغ حد الكمال .. فتركزت محاولات الفيلم الناطق نهائياً حوالى عام ١٩١٤ . وتطور الفيلم الصامت حتى بلغ عصره الذهبى فى أواخر العشرينات . وقدمت السينما روائع فنية - مثل « بوتيمكين » و « البحث عن الذهب » - تعتمد أساساً على الصورة فى التعبير .. ولكنها لاتستطيع الاستغناء - مع ذلك - عن الكلمة « المكتوبة » . وبات من الطبيعى أن يحدث ذلك التحول الحتمى وتنطق الأفلام .

لقد ولد الفوتوغراف من التليفون .. كما ولد التليفون من التلفراف .. وتطور التلفراف اللاسلكى - وهو اختراع معاصر تماماً لاختراع السينما نهاية القرن الماضى - ثم تطور الراديو من بعده .. ووجدت بذلك الحلول التكنيكية اللازمة لمشاكل

الفيلم الناطق باختراع التسجيل الكهربائي عن طريق الميكروفون .. وكانت الشركات الكهربائية الكبرى المهتمة بالرايو هي نفسها مالكة لذلك الاختراع .. وقد احتكرته مجموعتان « جنرال إيليكتريك ويسترن » الأمريكية .. وشركة « توييس » الألمانية .

وعرضت شركة ويسترن طريققتها الجديدة على الشركات السينمائية الكبرى .. لكن أحداً منها لم يشأ الإيمان بالفيلم الناطق ، الذي يعرض للخطر مصالحها الثابتة ، وسيطرتها على الأسواق العالمية بالفيلم الصامت .. ولم تقبل عرض الويسترن سوى شركة سينمائية صغيرة هي شركة « الاخوان وارنر » ، وكانت على شفا الإفلاس ولا بأس لديها من المغامرة ! وقامت الشركة بإضافة بعض الأغنيات إلى فيلم صامت كانت تنتجه هو « تون چوان » .. ونجحت التجربة مما دفع الشركة إلى جمع كل مالديها من رأسمال ، والتعاقد مع مغنى شهير هو « آل جونسون » وأنتجت ذلك الفيلم الشهير « مغنى الجاز » - أول فيلم ينطق فيه ممثل بالكلام . !

موضوع الفيلم تقليدى - مغنى فقير يصعد إلى المجد - وهو ملء بالنمر الغنائية .. والقليل من الحوار .. وفى اللحظة التى نطق فيها الممثل جملته « مرحبا أيها الرجل .. » كان قد تقرر انتصار الفيلم الناطق - فى الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٢٧ - وبخلت السينما مرحلة جديدة وخصبة من تاريخها الطويل .. !

نجح فيلم « مغنى الجاز » نجاحا هائلا وفوريا .. وكسبت « شركة وارنر » من ورائه بضعة ملايين من الدولارات ! فسارعت جميع الشركات الأخرى فى الحصول على حق استعمال طرائق تسجيل الصوت على الفيلم ، وخضعت للشروط القياسية التى فرضتها شركتى ويسترن وتوييس .

وبينما الجمهور الأمريكى « يرمح » - ومن ورائه الجمهور فى كل مكان - لكى يستمع إلى الأفلام الغنائية ، ويأخذ العجب لتطابق حركة شفاه الممثلين مع ماينطقونه من كلام .. وقف عمالقة السينما فى ذلك الحين - من أمثال أيزينشتاين وشابلن وكينج فيدور ورينيه كير - ضد هذا التكنيك الجديد الذى يهدد الفن السينمائى بالعودة إلى أسلوب المسرح الفيلم .. فقد تكالب المنتجون - ومن ورائهم السينمائيون الحرفيون - على إخراج أوبريتات ومسرحيات كلها أغان وحوار إرضاء لعواطف الجماهير المأخوذة بالبدعة الجديدة !

أما هوليوود فقد أحست بأن أسواقها مهددة بالضياح .. فالجمهور في كل البلاد يريد سماع لغة بلده ينطقها الممثلون .. ولكي تحتفظ بسيطرتها العالمية راحت تنتج العديد من النسخ من كل فيلم تنطق بلغات أجنبية مختلفة .. فتعاقدت مع ممثلين وفنيين من أوروبا وجلبتهم إلى هوليوود لعمل أفلام من نفس السيناريو وفي نفس الديكور للتصدير للخارج .. وذهبت شركة « بارامونت » إلى أبعد من ذلك .. ففتحت ستوديوهات في فرنسا مخصصة في إنتاج أفلام ناطقة بالفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية .. وقد أنتج أحد الأفلام في ١٣ لغة مختلفة .

ولم تنجح هذه الطريقة .. لا تجارياً ولا فنياً .. وإزاء ارتفاع تكاليف إنتاج النسخ الأجنبية - سواء في هوليوود أو في أوروبا - كان لابد من إيجاد حل آخر .. وكان هذا الحال هو « الدوبلاج » - أي تسجيل الحوار المترجم ، يلقيه ممثل آخر غير الممثل الأصلي في الفيلم .

على أن الفيلم الناطق يساعد بالفعل في نهضة السينما واقتصادياتها في بلاد عديدة كانت لهوليوود سيطرة رهيبة عليها .. كما أضاف الصوت - موسيقى أو كلام - إلى الصورة المتحركة أبعاداً وأعماقاً جديدة .. وأصبح للصمت قيمة ومعنى !

* * *

المواطن كين

أورسون ويلز

لعل أهم شخصية سينمائية ظهرت خلال السنوات الخمسين الماضية هي شخصية الطفل المعجزة ، أو العملاق الذى يحمل نظرة طفل - أورسون ويلز - وقد قال عنه جورج ساندول يوما « لو لم يوجد أورسون ويلز لنقص شيء ما فى السينما » وقال ويلز « لا يكون الفيلم جيدا حقا إلا حينما تكون الكاميرا عيناً فى رأس شاعر ».

ظهر أورسون ويلز - المولود عام ١٩١٥ - فى سماء هوليوود وهو فى سن الرابعة والعشرين .. بعد أن هز الجمهور الأمريكى من الأعماق - عام ١٩٢٨ قبيل الحرب العالمية الثانية - ببرنامج إذاعى قدمه عن رواية هـ . جـ . ويلز « الحرب العالمية » .. وقد ظن المستمعون أن الحرب قد قامت بالفعل .. وتعرضت أمريكا للغزو .. فمات عدد منهم من الرعب - فيما يقال . ! وأصبح أورسون ويلز شهيراً ! فتعاقدت معه شركة « آر كى أو » - إحدى شركات هوليوود الكبرى - وأعطت له سلطات مطلقة على الأفلام التى يخرجها ! وكان أورسون ويلز فى ذلك الحين مشهوراً جداً فى الوسط المسرحى الطليعى كمثل وكمخرج . قدم فى بروكواي (١٩٣٥ - ١٩٣٧) عدداً من المسرحيات .. قبل أن ينشئ فرقة مسرحية خاصة فى نيويورك عام ١٩٣٧ .. قدم عليها أعماله الجريئة .. الطليعية .. وقبل أن يبدأ ويلز كسينمائى توفر على دراسة الأفلام الهامة التى تحتفظ بها المكتبة السينمائية فى نيويورك .. ثم اختار موضوع فيلمه الأول ، متخذاً من المليونير - ملك الصحافة - ويليام راندولف هيرست - نموذجا له ، واختار ممثلين من بين زملائه فى فرقته المسرحية .. ولقد حاول هيرست أن يمنع عرض « المواطن كين » فساعد بذلك فى الدعاية للفيلم .. وقد استقبل حين ظهوره عام ١٩٤١ استقبالا طيباً من النقاد والمتفرجين فى نيويورك وفى المدن الأمريكية الكبرى .. باعتباره من الروائع السينمائية ، ولكنه سقط سقوطاً فاحشا فى الأقاليم . وأعرض عنه الجمهور الذى

لم يفهمه ففشل الفيلم تجارياً .. مما دفع المديرين الجدد لشركة « ر . ك . و » إلى إلغاء عقدهم مع أورسون ويلز ، بينما كان بسبيل إخراج فيلم جديد .. أعادت الشركة مونتاجه وبترت أجزاءه وقدمته فى العام التالى - ١٩٤٢ - باسم « آل امبرسون العظماء » ! .

على أن فيلم « المواطن كين » ظل يمارس منذ ظهوره عام ١٩٤١ تأثيراً ضخماً فى السينما العالمية . وقد أجمع كبار نقاد السينما ومؤرخيها - فى مؤتمر عقد فى بروكسيل عام ١٩٥٩ - على اعتباره من بين أحسن اثنى عشر فيلماً أنتجت فى العالم وفى كل الأزمان !

يبدأ الفيلم بموت المليونير الأمريكى ملك الصحافة - شارل فوستر كين - فى ضيعته الخرافية .. وكان آخر مانطق به كلمة : « روزباد » . ولأهمية « كين » العظيمة كلفت إحدى الصحف الكبرى محررها الأول لكى يبحث ويتقصى معنى هذه الكلمة ومدلولها .. فيسأل الصحفى كل أولئك الذين عرفوا كين عن قرب وشاركوه فى أعماله .. ويقدم له كل واحد منهم جانباً من شخصيته ، نون أن يستطيع تفسيرها .. أو تفسير تلك الكلمة الغريبة التى لفظها كين وهو على فراش الموت : « روزباد » .

يروى له أحدهم كيف شن « كين » حملة صحفية هائلة مهدت لغزو كوبا عام ١٨٩٧ .. ويروى آخر قصة زواج كين من ابنة أخت رئيس الولايات المتحدة .. ثم فشله فى ترشيح نفسه للرئاسة .. وتروى زوجته الثانية - ويلتقى بها المحرر فى كباريه - عن مجهوداتها الخائبة لكى تصبح مغنية أوبرا كبيرة ، ثم احتجاجها عن الوسط الفنى مع « كين » فى ضيعته ..

وفى النهاية يلقي بعضهم إلى النار بقطع قديمة من الأثاث - كان قد جمعها المليونير كين عن هواية فيما مضى - فنرى بين هذه القطع « مشاية » أطفال مكتوب عليها « روزباد » !

لقد طاف بخيال « كين » - وهو على فراش الموت - حلم الطفولة السعيد .. الذى لم يعرف كيف يبلغه .. رغم نجاحه الاجتماعى الضخم .. « لقد كانت حياته فشلاً - كما يقول الناقد الفرنسى « جان ميترى » - أو على الأقل انحرافاً عن الطريق ..

وكل تصرفات كين خلال وجوده لم تكن سوى نوع من التعويض .. بالإشباع من « شىء آخر » غير ذلك الذى لم يستطع الحصول عليه .

ولقد استحدث أورسون ويلز فى هذا الفيلم أسلوبا ثوريا جديدا فى التعبير السينمائى .. وهو وإن كان قد أعاد استعمال طرائق فنية معروفة من قبل - مثل العودة إلى الوراء ، واستخدام الديكورات المسقوفة ، والتصوير من تحت مستوى النظر ومن زوايا غريبة - إلا أنه قد حولها جميعها بطريقته الخاصة الثورية .. واستخلص منها تأثيرات جديدة لها طابع أصيل .. وقد استفاد ويلز من عمله فى الراديو فابتدع مفهوما جديدا لاستخدام شريط الصوت فى الفيلم حيث يلتحم الإيقاع الصوتى مع مونتاج الصورة .

وبعد أن ألغت شركة « ر . ك . و » عقدها مع ويلز .. توقف عن الإخراج تماما خلال سنوات الحرب .. وشارك بهمة فى نشاط بعض الجماعات التقدمية .. حتى انتهت الحرب فعاد إلى الاستوديو من جديد لكى يخرج على التوالى . « الغريب » - ١٩٤٦ - « سيدة من شنغهاى » - ١٩٤٧ - « ماكبيث » - ١٩٤٨ .. ثم رحل إلى أوروبا حيث أقام ثمانية أعوام متصلة أخرج خلالها : « عطيل - ١٩٥٢ - « التقرير السرى » - ١٩٥٥ - ثم عاد إلى أمريكا وأخرج « لمسة الشر » - ١٩٥٨ - على أن أروع أفلام ويلز - بعد « المواطن كين - هو ذلك الفيلم الذى أخرجه فى فرنسا عام ١٩٦٢ وأتمه وقام بمونتاجه بنفسه وهو « المحاكمة » اقتباس حر لرواية كافكا الشهيرة .. وآخر أفلامه هو « فالستاف » - عن شكسبير - عام ١٩٦٦ .

* * *

روما مدينة مفتوحة

روبيرتو روسيليني

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية - عام ١٩٤٥ - قدم روبيرتو روسيليني رائعتة الشهيرة « روما مدينة مفتوحة » ، فقدم بذلك للعالم مدرسة سينمائية أصيلة هى « الواقعية الجديدة » - أهم تيار فكرى وفنى ظهر فى السينما بعد الحرب .

كانت السينما الإيطالية فى ظل النظام الفاشى وحكم موسوليني (١٩٢٣ - ١٩٤٣) مشغولة بأفلام الدعاية وطوابير « القمصان السوداء » من ناحية .. وأفلام الهروب من الواقع وأحلام البورجوازية الصغيرة و « التليفونات البيضاء » من ناحية أخرى .. غير أن الأصدقاء الحقيقيين للسينما الإيطالية .. والذين كانوا يعدون العدة لبعثها من جديد ، كانوا كلهم تقريبا معادين للنظام الفاشى يعيشون على هامش الاستوديوهات .. ويرفضون أفلام الدعاية والأفلام التجارية الرخيصة .. اتجه البعض - مثل لاتوادا وسولداتى - إلى اقتباس الأعمال الأدبية القديمة - عن عمد - لى يتبعوا عن التورط فى معالجة النظام القائم .. فقدموا أفلاما ذكية ومتقنة .. واتجه البعض الآخر - متأثرين بمدرسة جريرسون - إلى البحث عن « الموضوعية التسجيلية » وقال رائدهم المخرج دى روبيرتس - عام ١٩٤١ - « يكفى أن تخرج إلى الشارع ، وأن تقف فى مكان ما وتتأمل ما يحدث خلال نصف ساعة بعيون يقظة وبلا أسلوب معد من قبل ، لى تخرج فيلما يصبح إيطاليا وحقيقيا » ..

والى جوار هذين التيارين تطور تيار ثالث سمي نفسه منذ عام ١٩٤٢ « الواقعية الجديدة » - وصاحب هذه التسمية هو الناقد التقدمى أومبيرتوتوباربارو - وقد تبلورت نظريات هذا التيار من خلال كتابات النقاد المعادين للفاشية فى مجلة « سينما » الإيطالية الرسمية ! وكان يطالب بخلق سينما إيطاليا واقعية وشعبية .

وعمل دى سانتيس مساعدا للمخرج لوتشينو فيسكونتى فى فيلم مأخوذ عن قصة الكاتب الأمريكى جيمس كين « ساعى البريد يدق دائما مرتين » .. واختفت فى

الفيلم - الذى ظهر عام ١٩٤٢ - طواير « القمصان السوداء » كما اختفت « التليفونات البيضاء » وحلت مكانها جماهير الشعب الإيطالى .. فى الشوارع والحوارى .. وفى حياتها اليومية .. وكفاحها اليومى .. ومنعت الرقابة الفاشية الفيلم بعد عرضه بقليل .. لكن ذلك لم يمنع أولى روائع « الواقعية الجديدة » من أن تمارس تأثيراً ضخماً على السينما الإيطالية حدد اتجاهها بعد ذلك .

يقول جورج سانول : « لو أن نول المحور : ألمانيا - إيطاليا - اليابان - خرجت منتصرة من الحرب لقضى سريعاً على أنصار « الواقعية الجديدة » . غير أن التيار الشعبى الذى تجاوب مع هذه المدرسة - وأكد بذلك مولدها - قضى على الفاشية .. وقد أمدت معارك المقاومة الشعبية السينما الإيطالية المحررة بأولى موضوعات أفلامها » .

وبالفعل ، فإن سيناريو فيلم « روما مدينة مفتوحة » قد أملاه على روسيليني أحد قادة المقاومة الشعبية ، الذى كان يحكى له يوماً بيوم تفاصيل المعارك السرية - المأسى والمنجزات - التى تحررت من الفاشية المحلية ومن قلوب الجستابو الألمانى وجيوش هتلر المحتلة . !

كان روسيليني - المولود عام ١٩٠٦ - فى الثامنة والثلاثين من عمره حينما بدأ فى إخراج هذا الفيلم .. كان قد أخرج من قبل عدداً من الأفلام الطليعية - التى تمزج بين الروح التسجيلية والروح الدرامية - لعل أهمها فيلم « السفينة البيضاء » - الذى استخدم فيه ممثلين غير محترفين وأخرجه تحت إشراف دى روييرتس عام ١٩٤١ .. ولاهتمامه الشديد بذلك الشكل الفنى الجديد فى التعبير الفيلمي وجد روسيليني نفسه منقاداً إلى إخراج فيلم هو من أسوأ ألوان الدعاية الفاشية .. « رجل الصليب » - عام ١٩٤٢ - لكنه سارع فتماسك والتحم بالمقاومة الشعبية والمد الثورى فى البلاد ، فراح يسجل أحداثها البطولية - فى فيلم « روما مدينة مفتوحة » وفى نفس الأماكن التى حدثت فيها - ويقدم للعالم صرخة قلب عظيم فى وجه الفاشية والاستبداد .. ويفرض « الواقعية الجديدة » والسينما الإيطالية فى كل مكان !

يقول روسيليني « لقد بدأنا تصوير الفيلم بعد شهرين فقط من تحرير روما ، وكنا نعاني نقصا كبيرا فى الفيلم الخام .. صورنا فى الديكورات الطبيعية حيث مرت الأحداث التى نعيد تمثيلها لكى نصورها .. ولكى أبدأ الفيلم بعت سريرى ثم كومودينو .. وبولاب بمراية .. وقد كان الفيلم فى البداية صامتا .. لا عن قصد .. ولكن بالضرورة .. فكان متر الفيلم الخام يباع بستين ليرة فى السوق السوداء .. وإذا كان علينا أن نسجل الصوت أيضا وجب أن نصرف على كل مشهد ليرات إضافية ولم يكن ذلك ممكنا . كذلك فإن سلطات الحلفاء أعطتنا تصريحاً بتصوير فيلم تسجيلى فقط .. وحينما تم مونتاج الفيلم قام الممثلون أنفسهم بتسجيل حوارهم فى الاستوديو بطريقة الدوبلاج . »

ويصور الفيلم الأحداث الدامية لعامى ١٩٤٣ - ١٩٤٤ فى روما التى أعلنوها مدينة مفتوحة .. الجستابو الألمانى ينشر الذعر والإرهاب فى كل أركانها بحثا عن رجال المقاومة الشعبية .. ويلجأ أحدهم - وهو شيوعى - إلى بيت عامل يحتوى فيه .. فيهاجم الجستابو المكان .. وتموت زوجة العامل وهى تحاول مساعدة رجل المقاومة على الهرب .. وأخيرا يقع الرجل بين يدى جلابيه فيموت من العذاب دون أن يخون قضية بلاده .. بينما مقاوم آخر - وهو قسيس - يلقى مصرعه على أيدي نفس الجلابين لفاشيست ! .

ويعود النجاح العالمى الذى صادفه هذا الفيلم أيضا إلى الدور الرائع الذى لعبته الممثلة التراجيدية العظيمة « أنا مانيانى » ، والتى أعطت وجها جديداً لإيطاليا الجديدة .. كما أثبت روسيليني بهذا الفيلم أن شعبه قد كافح بقدر ما كافحت شعوب أخرى كثيرة ، ضد الفاشية وفى سبيل حرية العالم .

* * *

راشومون

أكيرا كوروساوا

رغم أن السينما اليابانية يعود تاريخها إلى مطلع هذا القرن - حينما أنشئ أول ستوديو سينمائي في طوكيو عام ١٩٠٤ - ورغم أن إنتاجها من الأفلام يفوق إنتاج أى بلد آخر - حتى هوليوود ! - إلا أن العالم الغربى - أوروبا وأمريكا - ظل يتجاهل كل شئ تقريبا عن هذه السينما - وعن كل سينما فى بلاد الشرق .. الصين ، والهند ومصر - إلى أن انتزع الفيلم اليابانى « راشومون » الجائزة الكبرى فى مهرجان بولى للسينما فى فينيسيا عام ١٩٥١ . وقد علق مخرج الفيلم « أكيرا كوروساوا » على الجائزة بقوله « كان من الممكن أن أكون أكثر سعادة .. وأن تعنى هذه الجائزة عندى الكثير .. لو أنها توجت عملا من أعمالى يظهر شيئا من اليابان الحديثة .. مثلما أظهر فيلم « سارق الدراجة » وجه إيطاليا المعاصرة .. فلقد أنتجت اليابان أفلاما حديثة تساوى فى القيمة فيلم « دى سيكا » .

أما فيلم « راشومون » - والمعنى الأدبى للكلمة « فى الغابة » - فهو فيلم تاريخى - مأخوذ عن حكاية الكاتب اليابانى « أكوتاجاوا » - وتدور أحداثه فى القرون الوسطى أو مايسمونه بعصر الساموراي - تلك الطبقة المحاربة فى خدمة أمراء الإقطاع . أحد هؤلاء الساموراي يخترق هو وزوجته إحدى الغابات .. وفى خلال الرحلة يهاجمها قاطع طريق .. فيربط الزوج إلى جذع شجرة .. ويغتصب زوجته أمام عينيه .. ثم يقتله . !

ويلقى القبض على قاطع الطريق ويتم محاكمته - والشاهد الوحيد للحادث هو حطاب عجوز . ونرى الأحداث يرويها كل واحد من الأشخاص الأربعة بطريقة مختلفة تبعا لشخصية الراوى أو لمصالحه .. وكل منهم يحاول أن يستفيد لنفسه .. ولكل حقيقته - على طريقة بيرانديللو . قاطع الطريق يؤكد أنه قتل الساموراي - المحارب الشريف - بعد أن اغتصب زوجته النبيلة .. والزوجة تؤكد أنها قتلت زوجها بعد أن

اغتنصبها قاطع الطريق أمام عينيه .. ولم يفعل هو شيئاً .. وروح الميت - التي استندعتها هيئة المحكمة ! - تؤكد أنه انتحر بعد أن شاهد خيانة زوجته مع قاطع الطريق .. ويقدم الخطاب صورة رابعة لما حدث ، حتى تكافئه المحكمة بتبني طفل لا عائل له . ! كل ذلك فى بناء لرامى محكم ومترايط الأجزاء .. وبأسلوب سينمائى بليغ وجميل ومعبر .. يتناسب مع كل قصة من القصص الأربعة المختلفة ..

ومع أن الفيلم تاريخى .. إلا أنه يشف عن روح معاصرة ثورية واضحة .. وذلك من خلال تحطيمه للنماذج التقليدية الجامدة لأفلام الساموراي .. فقاطع الطريق ، والمحارب الشريف ، وزوجته النبيلة يظهرون فى القصة النهائية للفيلم فجارا فسقة ، وجبناء وكذابين .. كما يراهم رجل الشعب - الخطاب - الذى أرهبوه طويلا ثم جاءت نهاية الفيلم لتمجده .

ويعتبر أكيرا كوروساوا - مخرج الفيلم - أهم سينمائى يابانى معاصر .. وأحد كبار المخرجين فى العالم اليوم .. بدأ فى الإخراج عام ١٩٤٠ .. فواصل تقاليد المدرسة الواقعية فى السينما اليابانية - التى تبلورت حول عام ١٩٣٥ . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت أولى أعماله السينمائية الهامة .. حينما قدم صورة بانورامية ضخمة لليابان المعاصرة ، التى خربتها القنابل وأذلتها الهزيمة ، فى سلسلة من الأفلام لعل أهمها : « الملك المخمور » ، « مبارزة صامتة » وخصوصاً « الكلب المسعور » - عام ١٩٤٩ . ثم تعددت روائعه السينمائية بعد « راشومون » - فحول رواية نوستوفسكى الشهيرة « الأبله » إلى فيلم يابانى عام ١٩٥١ - ثم قدم « الحياة » - ١٩٥٢ - و « الساموراي السبعة » - ١٩٥٤ . وعاد إلى التراث العالمى من جديد فحول مأساة « ماكبيث » لشيكسبير إلى فيلم يابانى هو « عرش الدم » عام ١٩٥٨ .. وكذلك قدم « حضيض » جوركى عام ١٩٦٠ .. وآخر أفلامه الضخمة ذلك الفيلم الرائع الذى شاهدناه له أخيرا فى أسبوع السيمما اليابانية بالقاهرة وهو فيلم « نو اللحية الحمراء » .

* * *

هيروشيما حبيبي

آلان رينيه

بعد مدرسة « الواقعية الجديدة » التي ظهرت في إيطاليا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وأصبحت أهم تيار سينمائي في العالم في ذلك الحين .. ظهر في السينما الفرنسية - بعد ذلك بنحو عشر سنوات - تيار جديد هو « الموجة الجديدة » ، حينما دخل الميدان السينمائي عدد عظيم من الشباب دفعة واحدة . جاؤا من أماكن مختلفة - من السينما ومن المسرح ومن التمثيل والرواية والنقد .. ومن التليفزيون أيضاً .. فبعد النجاح الضخم الذي صانده فيلم المخرج الشاب روجيه قاديم « وخلق الله المرأة - عام ١٩٥٦ - وهو أول فيلم قدم بريجيت باربو للعالم - أتاح المنتجون الفرنسيون الفرصة - في الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦١ - لعدد يزيد على المائة من أولئك الشباب لإخراج أفلام طويلة لأول مرة .. وقد نبغ منهم عدد كبير من المخرجين الجدد مثل شابرويل ، وتروفو ، وجودار ، ولوى مال ، وأنيس قاردا ، وكريس ماركير ، وچان رو .. وآلان رينيه .. ويعتبر هذا الأخير أحسنهم جميعاً .. وقد نال أول فيلم طويل يخرج - عام ١٩٥٩ - وهو فيلم « هيروشيما حبيبي » نجاحاً فنياً هائلاً في داخل فرنسا وفي خارجها .. واعتبره النقاد أروع أفلام تيار « الموجة الجديدة » في السينما .

وقد ظل آلان رينيه خلال أكثر من عشر سنوات يعبر عن نفسه بأفلام تسجيلية قصيرة فقط . وظن النقاد أنه قد تخصص في أفلام الفن حينما نجح فيلمه عن « فان جوخ » - عام ١٩٤٨ - ثم أتبعه عام ١٩٥٠ بفيلم عن « جوجان » ، وآخر عن لوحة بيكاسو الشهيرة « جيرنيكا » . غير أن المخرج كان شديد الرغبة في معالجة مشاكل عصره الجادة .. فأخرج фильماً هاجم فيه الاستعمار بعنف ، وهو فيلم « التماثيل تموت أيضاً » عام ١٩٥٢ .. ثم فيلم « الليل والضباب » - عام ١٩٥٦ - عن معسكرات الاعتقال النازية وحينما دخل ميدان الأفلام الروائية الطويلة عالج أكثر المشاكل المعاصرة حدة والتهاباً ، وهي مشكلة القنبلة الذرية .. مشكلة الحرب والسلام .. فقدم « هيروشيما حبيبي » عام ١٩٥٩ ..

ممثلة فرنسية جاءت إلى هيروشيما لتصوير فيلم عن القنبلة الذرية .. تنشأ بينها وبين مهندس يابانى علاقة غرامية ، تثير فى ذاكرتها جانبا من حياتها خلال الحرب فى بلدتها الفرنسية - أثناء الاحتلال النازى - وعلاقتها بجندى ألمانى شاب ! .

فى الجزء الأول من الفيلم يقدم لنا المخرج ، عن طريق فن المونتاج ، مأساة هيروشيما من خلال أجزاء من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية ومن بعض الأفلام الروائية اليابانية .. وقد أعيدت صياغتها معا ببراعة وقوة .. وصوت إنسانى لا يفتأ يكرر « لا .. لم تر شيئا من هيروشيما ! » .

ومع الأحداث التى تدور بين الممثلة الفرنسية والمهندس اليابانى فى حبهما الخاطف الكبير ، خلال أربعة وعشرين ساعة .. فى بيوت المدينة وشوارعها ومطاعمها وعلب الليل فيها .. وفى المحطة ، تختلط ذكريات الحرب فى فرنسا والعقاب الشديد الذى لحق بالمرأة - وكانت فى ذلك الحين شابة صغيرة السن - لأنها أحبت عسكريا ألمانيا شابا .. قتلوه بعد ذلك أمام عينيها ! . وتلتحم الدراما القربية بالمذبحة الجماعية فى صرخة إنسانية واحدة تنطلق من قلب الفيلم فتتهز أعماق أى متفرج : « كيف يمكن عمل ذلك .. لمخلوق إنسانى .. وللملايين من البشر ! ؟ » تلك هى « التيمة » الرئيسية فى الفيلم .. صيحة منوية ضد الحرب النووية الحديثة التى توشك أن تدمر الإنسان والعالم .. وكل ما على الأرض من حياة ! .

لقد كان فيلم « هيروشيما حبيبي » أروع إنتاج فنى « للموجة الجديدة » - ليس فقط لأسلوبه الثورى فى المعالجة السينمائية للموضوع .. وإنما أيضا لوقفته الإنسانية العميقة الصلبة إزاء مشكلة الحرب والسلم ..

وجاء فيلم آلان رينيه الثانى عام ١٩٦١ وهو « السنة الماضية فى مارينباد » عن قصة أحد رواد « الرواية الجديدة » فى فرنسا « آلان روب - جرييه » - فأكد مكانة المخرج فى طليعة السينما الحديثة .. ونال الفيلم نجاحا عالميا ضخما هو الآخر .. فى أوساط المثقفين والجمهور العادى معا .. وآخر أفلام رينيه هو فيلم « ميربيل أو وقت العودة » عام ١٩٦٢ . وهو وإن خيب ظن بعض النقاد .. إلا أنه مع ذلك محسوب من بين أحسن الأفلام الفرنسية التى ظهرت فى السنوات الخمس الأخيرة .

* * *

معركة الجزائر

جيلو بونتيكورفو

جيلو بونتيكورفو هو أحد المخرجين الإيطاليين اليساريين .. بدأ فى الإخراج عام ١٩٥٧ بفيلم « الطريق الطويل » . ثم تآككت موهبته عام ١٩٦٠ بفيلمه الثانى « كابو » .. وحينما أتاحت له الجمهورية الديمقراطية الشعبية الجزائرية فرصة إخراج فيلمه الثالث « معركة الجزائر » هز العالم بموهبته الفنية العظيمة ، واستحق هذا الفيلم الرائع جائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا الدولى عام ١٩٦٦ .

وإذا كان الفيلم ينسب عادة إلى مخرجه .. فهو ينسب أيضا إلى البلد الذى أنتجه .. وكما تقول عن « هيروشىما حبيبى » إنه فيلم آلان رينيه .. تقول أيضا إنه فيلم فرنسى ..

و « معركة الجزائر » - بهذا المعنى - فيلم جزائرى .. وهو أضخم وأروع فيلم أنتجه بلد عربى ، منذ ظهور الإنتاج السينمائى فى مصر - فى العشرينات من هذا القرن . !

ولدت السينما الجزائرية فى أثناء ثورة الجزائر ، حينما نظمت فرق جيش التحرير الجزائرى إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية .. وبعد الاستقلال أمتت الحكومة الجزائرية نور العرض السينمائى فى الجزائر (وتبلغ قرابة ثلاثمائة وخمسين دارا) وخصصت أربعين فى المائة من أرباحها للمركز الوطنى للسينما ، الذى أنشأته وزارة الإعلام عام ١٩٦٤ ، وقد اتسع نشاط المركز حتى شمل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة وأفلام الرسوم المتحركة ، إلى جوار الأفلام التسجيلية .. كما أنشأ المركز معهدا للسينما ، ومكتبة سينمائية - تضم ثلاثة آلاف فيلم - وعديد من نوادى السينما فى المدن ، وقوافل السينما

المتقلة - بلغت عشرين قافلة - تزور القرى والأماكن البعيدة بشكل منتظم - ويات من الواضح أن الحكومة الثورية في الجزائر قد أدركت على الفور أهمية الدور العظيم الذي تلعبه السينما في حياة الشعوب .. فرفعت شعار الفن والفكر ، وأسقطت شعار التجارة والربح فيما تنتجه من أفلام .. كذلك تحقق لها تفضيل النوعية على الكمية فيما تستورده من أفلام أجنبية ذات المستوى الفني العالمي للعرض في البلاد ، يقينا منها على أن الموزعين الذين يهدفون إلى الربح لا يستوردون سوى الأفلام التجارية الرخيصة الضارة . !

ولعلك تذهل إذا علمت أن فيلم « معركة الجزائر » قد تكلف إنتاجه نحو مليون من الجنيهات .. وهو مبلغ هائل بالنسبة لبلد « صغير » مثل الجمهورية الجزائرية الوليدة .. لكن العجب يزول عنك ولا يعود الرقم يذهلك .. حينما ترى الفيلم فتدرك في عمق مدى ماله من فاعلية أكيدة في إثبات حق الشعوب الأبية في التحرر من كل سيطرة أجنبية ، لكي تتبوأ مكانتها اللائقة في المجتمع الدولي .. وقد ضحت في سبيل ذلك بمليون شهيد . !

ويصور فيلم « معركة الجزائر » ما حدث في مدينة الجزائر نفسها من بطولات شعبية ، منذ إعلان ثورة الفاتح من نوفمبر ١٩٥٤ حتى تم للبلاد استقلالها .. وليس في الفيلم قصة مخترعة أو مؤلفة من الخيال .. وإنما يصوغ السيناريو - في أسلوب نصف تسجيلي - تلك الأحداث الحقيقية للثورة الجزائرية الشاملة على الاستعمار الفرنسي ، الذي تمكن من البلاد قرابة مائة وثلاثين عاما (١٨٣٠ - ١٩٦١) حتى تمكن الشعب - بقيادة جبهة التحرير الوطني - من طرده واقتلاع جنوره من أرض الوطن .

وقد وضعت الدولة تحت إمرة المخرج مدينة الجزائر كلها - بأحيائها وشوارعها وميادينها - لكي تكون مسرحا لما يخرج من أحداث يعيد بها بناء التاريخ القريب للثورة الجزائرية .. فجأة الفيلم قطعة فنية رائعة ، ووثيقة تسجيلية من صلب الواقع .. تهز أعماق كل متفرج !

وكان طبيعيا أن يشترك في تمثيل هذا الفيلم عدد كبير من أولئك الذين قابوا بالفعل حرب التحرير - من غير الممثلين - فجاءت شخصياتهم منتهى الصدق

والواقعية - مثل يوسف سعدى . كما اشترك فى الفيلم بعض كبار الممثلين الإيطاليين ، لعبوا أنوار الفرنسيين ، ومن أبرزهم الممثل العملاق قائد فرقة المظلات فى الفيلم .

وبعد .. فلقد قدمت لنا السينما الجزائرية الوليدة بهذا الفيلم مثلاً أعلى لما يجب أن يكون عليه الإنتاج المشترك فى بلد اشتراكى عربى .. كما أثبتت الجزائر بعد ذلك بفيلم « رياح الأوراس » المحلى - إخراج الأخضر أمينا - والذي نال هو الأخيرة جائزة دولية فى مهرجان كان السينمائى - عام ١٩٦٧ - صدق منهجها الجديد فى الإنتاج السينمائى - مشترك أو محلى - ذلك المنهج الذى أسقط شعار التجارة والربح ، ورفع بدلا منه شعار الفن والفكر فيما ينتجه من أفلام .

* * *

الجزء الرابع

دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية

جورج سادول

مضت سنوات طويلة على وفاة المؤرخ السينمائي الفرنسي الكبير جورج سابل .
مات فجأة في باريس في أكتوبر عام ١٩٦٧ وهو في أوج نشاطه الثقافي أستاذاً
لتاريخ السينما في « معهد الدراسات العليا السينمائية بباريس » ، وفي « معهد
الفيلمولوجيا » بالسوربون ، وناقداً سينمائياً لمجلة « الآداب الفرنسية » ، ورئيساً
لاتحاد نقاد السينما في فرنسا ، وعضواً في لجان التحكيم في المهرجانات السينمائية
العالمية ، وأكبر مؤرخ سينمائي معاصر على الإطلاق .

ولد سابل في مدينة نانسي عام ١٩٠٤ وكان في شبابه الأول من طليعة المثقفين
الفرنسيين من جماعة السيرياليين .. ثم أصبح . ومنذ ذلك التاريخ تقريباً .. وعلى
مدى ثلاثين عاماً كرس سابل حياته كلها للسينما .. تاريخها وفنّها واقتصادها ..
لا في فرنسا ولا في أوروبا وأمريكا فحسب .. ولكن في كل البلاد المنتجة للسينما في
الشرق والغرب .. وقد سافر سابل رحلات دراسية عديدة بحثاً وراء هذا الفن
الجماهيري الكبير - السينما - ويعتبر كتابه الضخم « تاريخ السينما العام » - في
خمس مجلدات - أكبر موسوعة سينمائية كتبها مؤرخ . وقد نال عنه - حين ترجمته
إلى الروسية - شهادة الدكتوراه من أكاديمية العلوم في موسكو .

وكان آخر كتاب قدمه سابل للطبعة هو « قاموس السينمائيين » ، ويضم ألف
مقال قصير عن ألف سينمائي في العالم .. ولقد اخترنا من بينهم خمسة وسبعين
سينمائياً من كل البلاد - لم يتسع المجال لأكثر منهم - نقدمهم في الصفحات التالية
كدليل للمتفرج الشاب إلى السينما العالمية .

أورسون ويلز . ORSON WELLES

ممثل ومخرج أمريكي ولد عام ١٩١٥ . ظهر في هوليوود كالشهاب الخاطف وهو في سن الرابعة والعشرين . بعد أن أثار ضجة هائلة ببرنامج إذاعي عن رواية هـ . جـ . ويلز « حرب العالمين » - ١٩٣٨ . وجن الشعب الأمريكي وظن أنه قد حدث غزو حقيقي لبلاده - وكانت الحرب العالمية الثانية على الأبواب . ويقال أن عدداً من المستعمرين قد ماتوا من الرعب ! وتعاقبت معه على الفور شركة R.K.O - من كبريات شركات هوليوود - وأعطت له سلطات لا حد لها على الأفلام التي يخرجها لحسابها ، فقدم عام ١٩٤١ رائعته الأولى « المواطن كين » التي نجحت في نيويورك وفي المدن الأمريكية الكبرى واستقبلها الجميع كفيلم رائع .. ولكنه سقط سقوطاً فاحشاً في الأرياف ، مما دفع الشركة إلى فسخ عقدها مع المخرج ، وكان بسبيل إخراجه لفيلم نصف تسجيلي طويل من ثلاثة أجزاء فلم يتمه ، بل ولم يستطع حتى أن يشرف على مونتاج فيلمه الثاني « آل أمبرسون » - ١٩٤٢ . وامتنع عن الإخراج فترة الحرب كلها واشترك بنشاط في جبهات تقدمية . وحينما عاد إلى السينما بعد الحرب قدم « سيدة من شنغهاي » - ١٩٤٧ ، « ماكبيث » - ١٩٤٨ . ثم رحل إلى أوروبا وأقام هناك سنوات أخرج خلالها في إيطاليا ومراكش « عطيل » - ١٩٥٢ ، « تقرير سرى » - ١٩٥٥ وهو إنتاج مشترك أسباني فرنسي . ثم عاد إلى هوليوود بعد غيبة طويلة ليخرج « لمسة شر » - ١٩٥٧ .. وانصرف من جديد عن الإخراج فترة ثم عاد إليه في فرنسا بفيلم « المحاكمة » - ١٩٦٢ عن قصة كافكا الشهيرة ثم « فالستاف » - ١٩٦٦ - عن شكسبير . من أروع كلمات أورسون ويلز : « لا يكون الفيلم جيداً حقاً إلا حينما تكون الكاميرا عينا في رأس شاعر » .

إريك فون سترويم . ERICH VON STROHEIM

مخرج وممثل أمريكي من أصل نمساوي ١٨٨٥ - ١٩٥٧ . واحد من كبار السينمائيين الذين ظهوروا في العالم . هاجر من بلده قيينا حوالى عام ١٩١٠ إلى

الولايات المتحدة الأمريكية . واشتغل بكل المهن والصنائع قبل أن يهبط لوس انجيلوس ويعمل ممثلاً ثانوياً في أفلام جريفيث الأولى ، ثم مساعداً له في هذه الأفلام بعد ذلك . وبدأ في الإخراج عام ١٩١٩ . وفي عام ١٩٢١ ظهرت أولى روائعه السينمائية : « زوجات حمقاوات » ، ثم « الجشع » - ١٩٢٤ ، « الأرملة الطروب » - ١٩٢٥ ، « لحن الزفاف » - ١٩٢٧ وأخيراً « الملكة كيلي » - ١٩٢٨ . وقد امتاز سترويم في أفلامه تلك بالجرأة الشديدة في نقده للواقع الاجتماعي ، مما أثار عليه غضب هوليوود فألقى نفسه وهو في قمة نبوغه وقد حكم عليه أن يترك مهنة الإخراج إلى الأبد .. وعاش بقية حياته ولم يدخل ستوديو سينمائي إلا ممثلاً فقط !

إدوارد ميبريدج . EDWARD MUYBRIDGE

مخترع أمريكي ١٨٣٠ - ١٩٠٤ . هو أول من حلل حركة حصان يركض في سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة عن طريق عدد من الآلات الفوتوغرافية تعمل الواحدة بعد الأخرى تباعاً أثناء حركة الحصان . وبعد نجاح تجاربه التي حققها في مدينة بالو ألتو PALOALTO لحساب الحاكم ليلاند ستانفورد - عام ١٨٧٢ - نشرها في كتاب . ولكي يحرك الفوتوغرافية اخترع في عام ١٨٨٤ جهازاً سماه زوبراكسينوسكوب ZOOPRAXYNOSCOPE وقدم بعض العروض في معرض شيكاغو عام ١٨٩٢ .

أدوين پورتر . EDWIN PORTER

مخرج أمريكي ١٨٧٠ - ١٩٤١ هو الرائد الأول للسينما الأمريكية . بدأ ميكانيكاً ، ثم أصبح حوالى عام ١٩٠٠ مصوراً ومخرجاً سينمائياً عند إيسون . صور جرائد سينمائية وسلاسل من الأفلام المضحكة .. ويعتبر فيلمه « سرقة القطار الكبير » - ١٩٠٣ بداية نهضة السينما في الولايات المتحدة .

أكيرا كوروساوا . AKIRA KUROSAWA

مخرج ياباني ولد عام ١٩١٠ وهو أحد كبار المخرجين المعاصرين في العالم . أخرج أول أفلامه عام ١٩٤٠ . وبعد الحرب العالمية الثانية قدم عدداً من الأفلام الواقعية الرائعة التي تعطي صورة بانورامية شاملة لليابان الحديثة التي دمرتها القنابل وأذلتها الهزيمة .. مثل : « الملك المخبور » - ١٩٤٨ ، « مبارزة صامته » - ١٩٤٩ ، وعلى الخصوص « الكلب المسعور » - ١٩٤٩ . وكانت هذه الأفلام استمراراً لحركة « الواقعية الجديدة » التي ظهرت في اليابان منذ عام ١٩٣٥ . ومن روائع أفلامه الحديثة الأخرى : « العبيط » - ١٩٥١ عن دوستويفسكي ، « الحياة » - ١٩٥٢ ، « إنني أعيش في الرعب » - ١٩٥٥ ، « عرش الدم أو ماكبيث » - ١٩٥٧ عن شيكسبير ، « الحضيض » - ١٩٥٨ عن جوركي ، « الأوباش ينامون في سلام » - ١٩٦٠ ، « بين السماء والجحيم » - ١٩٦٣ ، « نو اللحية الحمراء » - ١٩٦٤ . ومن بين روائع أفلامه التاريخية : « راشومون » - ١٩٥٠ ، « الساموراي السبعة » - ١٩٥٤ . ويمتاز هذا السينمائي العظيم بأن العنف في أفلامه هو دائماً تعبير عن الغضب والثورة ضد الظلم الاجتماعي بالأمس واليوم .

آلان رينيه . ALAIN RESNAIS

مخرج فرنسي ولد عام ١٩٢٢ . وهو خير مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية التي ظهرت كفوج من الخريجين مكون من مائة مخرج جديد يقدمون أفلاماً طويلة لأول مرة عام ١٩٥٩ وفي الفترة من ١٩٤٥ - ١٩٥٨ وجد آلان رينيه نفسه مضطراً لظروف الإنتاج السينمائي إلى التعبير عن طريق الأفلام القصيرة فقط . ولقد ظنوه متخصصاً في إخراج أفلام عن الفنون التشكيلية ، بعد نجاح « فان جوخ » - ١٩٤٨ ، « جوجان » - ١٩٥٠ . غير أن فيلمه « جيرنيكا » - ١٩٥٠ كان شيئاً آخر .. إنه نوع من الأوبرا ، حيث يلتحم فن بيكاسو وشعر إيلوار وموسيقى جى بيرنار والواقع الأسباني في بناء عضوي واحد رائع . ولقد وضع منذ ذلك التاريخ أن فن الفيلم بالنسبة لآلان رينيه هو أولاً المونتاج : اختيار الصور ، والكادراج الخاص بها - وهو

الإطار الذى يحدد تكوين الصورة وتوازنها الشكلى ، وإيقاعها ، وتركيبها وتنظيم تسلسلها ، مبتدئاً بعناصر أحياناً غير متلاحمة ، ويتألف كونتراپونتى سمعى - بصرى CONTRE POINT AUDIO- VISUEL مشدود كوتر مرتعش يتخذ من الزمان والمكان عناصر يرتبها ويركبها تبعاً لضرورات الخلق الفنى عنده . ومنذ أفلامه القصيرة .. ونحن نلمس عنده الإحساس الحاد بالعصرية -CONTEMPORA NEITE مما كلفه عبث الرقابة بفيلمه « ليل وضباب » - ١٩٥٦ عن معسكرات الاعتقال النازية ، أو منعها فيلمه « التماثيل تموت أيضاً » - ١٩٥٢ ، فقد اعتبرته الرقابة اعتداءً على الاستعمار ! وقد بدأ آلان رينيه أول فيلم طويل له بأكثر المشاكل المعاصرة اضطراباً وهى القنبلة الذرية والحرب والسلام فى فيلم « هيروشىما حبيبى » - ١٩٥٩ وهو أروع ماقدمته الموجه الجديدة من أفلام .. ثم قدم « العام الماضى فى مارينباد » - ١٩٦١ ، « ميريل أو زمن العودة » - ١٩٦٢ . وكلها تضع آلان رينيه فى طليعة السينما الحديثة فى العالم .

ألبرتو كافالكانتى . ALBERTO CAVALCANTI

مخرج برازىلى ولد عام ١٨٩٧ . واحد من أهم السينمائيين المعاصرين فى العالم . بدأ حياته الفنية كمهندس ديكور فى فرنسا فى أفلام مارسيل ليربييه ، فطبع ديكورات الأستوديوهات بطابع جديد ، مستخدماً على الخصوص السقوف . ثم أصبح مخرجاً عام ١٩٢٦ بفيلم « لاشئ سوى الساعات » - قصة جى دى موياسان ، ثم فيلم « فى المرفأ » - ١٩٢٦ . ويعتبر كافالكانتى المبشر باتجاه الواقعية الشاعرية فى السينما الفرنسية وذلك بالمزج بين الروح الخيالية - الفانتازى - الغنائية ووصف الأوساط الشعبية مع شئ من الأسى والحزن . وبعد أن أمضى فترة سيئة فى فرنسا سافر إلى انجلترا وأقام هناك فترة أصبح خلالها المشارك الرئيسى لجريسون فى خلق السينما التسجيلية ، كما أثر فى السينما الروائية بأن أدخل فيها روح الفيلم التسجيلى واهتماماته بالواقع القومى والاجتماعى ، وقد اقترح فى ذلك الحين تسمية هذه الحركة « الواقعية الجديدة » . ثم دعى إلى بلده عام ١٩٤٩ فجمع فى سان باولو

المواهب الضرورية لإحياء السينما البرازيلية الجديدة . وحين عودته إلى أوروبا أخرج في النمسا فيلم « السيد بوتتيلا وتابعه ماتى » - ١٩٥٦ وهو الفيلم الوحيد الذى اعتبره بيرتولت بريخت إعداداً أميناً لمسرحيته . ومن أفلام كافالكانتى المهمة - غير مذكرونا - « فى قلب الليل » - ١٩٤٥ فى إنجلترا ، « أغنية البحر » - ١٩٤٥ فى البرازيل ، « أفراح البندقية » - ١٩٥٨ فى إيطاليا . وقد أخرج فى إنجلترا أفلاماً للتلفزيون خلال ١٩٦٠ - ١٩٦١ .

ألفريد هيتشكوك . ALFRED HITCHCOCK

مخرج إنجليزى ولد عام ١٨٩٩ . هو أستاذ أفلام التوتر والترقب SUSPENSE وهو بارع فى رواية قصة الفيلم . عمل مساعد مخرج فى الفترة من ١٩٢٢ - ١٩٢٥ ، وبدأ فى الإخراج عام ١٩٢٦ . ولقد تأثر أولاً بالمدرسة التعبيرية فى الفن .. ثم بانت معالم شخصيته فى أول أفلامه الناجحة « الساكن » - ١٩٢٨ . وسار بأبحاثه إلى منتهاها فى فيلم « ابتزاز » - ١٩٢٩ . وهو أول فيلم إنجليزى ناطق له قيمة .. وقد بلغ قمة فنه فى سلسلة من أفلام الـ SUSPENSE غالباً ماتبنى على المطاردة مثل « الرجل الذى يعرف أكثر من اللازم » ١٩٣٤ ، « ٣٩ سلمة » - ١٩٣٥ ، « تخريب » - ١٩٣٦ ، « سيدة تختفى » - ١٩٣٨ . وفى أوائل الحرب العالمية الثانية سافر هيتشكوك إلى هوليوود ، حيث عاش أول الأمر على ثمار أفلامه الإنجليزية يأخذ منها طريقته فى التعبير ، وكذلك موضوعاتها إلى حد ما .. مثل أفلام : « المراسل الأجنبى » - ١٩٤٠ ، « المخرب » - ١٩٤٢ ، « ظل من الشك » - ١٩٤٢ . ثم مالبت أن اتبع نوق هوليوود فى أفلامه الميلودرامية التى تعتمد على التحليل النفسى مثل فيلم « المأخوذ » - ١٩٤٥ والأفلام السوداء مثل فيلم « الحبل » - ١٩٤٨ ، وأفلام المطاردة مثل « امسك حرامى » - ١٩٥٤ ، « الرجل الذى يعرف أكثر من اللازم » - ١٩٥٦ (وهو إعادة لفيلمه الذى أخرجه ١٩٣٤) وأفلام الرعب مثل « مرض نفسى » - ١٩٦١ ، « الطيور » - ١٩٦٢ .

ألكسندر أستروك . ALEXANDER ASTRUC

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٢٣ . وهو يعتبر المبشر بالموجة الجديدة فى السينما حينما أخرج وهو فى الثلاثين من عمره أولى أفلامه « الستار القرمزى » ١٩٥٣ . بدأ حياته صحفياً فى جريدة الكفاح COMBAT ومجلة « الشاشة الفرنسية » . ثم عمل بالسينما مساعداً ثم مخرجاً لأفلام قصيرة . ومن أهم أفلامه الطويلة : « لقاءات سيئة » - ١٩٥٥ ، « حياة » - ١٩٥٨ قصة موباسان ، « فريسة الظل » - ١٩٦١ ، « التربية العاطفية » - ١٩٦٢ قصة فلوبيير . وأخرج للتلفزيون « البئر والبندول » - ١٩٦٣ ، « القديس إيفاريسست جالوا » - ١٩٦٤ .

ألكسندر دوفجينكو . ALEXANDRE DOVJENKO

مخرج سوفيتى ١٨٩٤ - ١٩٥٦ . هو أعظم شاعر ملحمى ظهر فى السينما . إنه يمزج التيمات الخالدة للحب والموت والخصوبة فى سلسلة من الأناشيد الغنائية يكرسها لبلده أوكرانيا .. كان رساما وكاتبا حينما هجر كل شىء وهو فى الثلاثين ليصبح سينمائياً . وقد قال عن نفسه « أنا من أنصار المشاكل المعاصرة . لا يجب أن نلغى أنفسنا فى تأمل الماضى أو فى جنون العظمة ، ولكن علينا أن نلتفت لرجل كل يوم . إن قطرة الندى يمكن وحدها أن تكون المرآة التى تعكس الدنيا والمجتمع كله . وإذا كان وطننا هو وطن عظيم فذلك لأن صغار الناس فيه كباراً » .

من روائع أفلامه الصامتة : « زفينيجورا » - ١٩٢٨ ، « الترسانة » - ١٩٢٩ ، « الأرض » - ١٩٣٠ .. والناطق : « إيروجراد » - ١٩٣٥ ، « القائد شتشور » - ١٩٣٩ ، « ميتشورين » - ١٩٤٨ ، « قصيدة البحر » ، « سنوات النار » .. وقد أتم إخراج هذين الفيلمين ، بعد وفاة دوفجينكو ، زوجته وشريكة حياته وعمله المخرجة سولنتسيفا SOLNTSEVA وظهرا عام ١٩٥٨ ، وعام ١٩٦٤ .

ألكسندر فورد ALEXANDRE FORD

مخرج بولندي ولد عام ١٩٠٨ . هو الخالق الرئيسى للسينما البولندية كفن . وهو الوحيد الذى استطاع بكفاح عنيد أن يخرج عدداً من الأفلام الطويلة ذات المستوى العالمى - قبل الحرب الثانية - ورغم الرقابة الرجعية مثل : « جماهير الشارع » - ١٩٣٢ ، « سنصل » - ١٩٣٦ . وفى خلال الحرب أنشأ قسم السينما للجيش البولندية التى تكونت فى الاتحاد السوفييتى بعد سقوط بولندا فى أيدي الهتلريين . ثم أنشأ بعد التحرير مؤسسة السينما البولندية التابعة للدولة والمسماه فيلم بولسكى FILM POLSKI ، وقد أخرج لبلده عدداً من الأفلام الرائعة التى نالت جوائز عالمية مثل : « ليس للحقيقة حدود » - ١٩٤٩ ، « شباب شويان » - ١٩٥٢ ، « خمسة شباب من شارع بارسكا » - ١٩٥٤ ، « اليوم الثامن للأسبوع » - ١٩٥٨ ، « فرسان التوتون » - ١٩٦٠ ، « اليوم الأول للحرية » - ١٩٦٥ . وقد لعب ألكسندر فورد دوراً كبيراً فى تكوين وحدات إنتاج يديرها جماعات من خير السينمائيين هى التى أوجدت موجة جديدة فى السينما البولندية المعاصرة .

أندريه بازان . ANDRÉ BAZIN

ناقد سينمائى فرنسى ١٩١٨ - ١٩٥٨

أكبر ناقد سينمائى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وهو الأب الروحى للموجة الجديدة التى ارتفعت بعد اختفائه من الحياة مباشرة !

أنشأ مجلة « كراسات السينما » مع تونيول فالكروز عام ١٩٥٢ . ونشر دراسات قيمة عن أورسون ويلز وفيتوريودى سيكا وجان رينوار . وقد جمعت كتاباته النقدية والنظرية فى أربعة مجلدات نشرت بعد وفاته ، فيما بين ١٩٥٨ ، ١٩٦١ بعنوان « ماهى السينما ؟ » .

أندريه ديبري ANDRE DEBR

مخترع فرنسى ولد عام ١٨٩١ . وهو أشهر صانع للمعدات السينمائية الفرنسية وللكاميرات المعروفة باسمه . اخترع عام ١٩٣٦ آلة الحيل السينمائية « تروكا » كما قدم عام ١٩٤٩ كاميون - معمل يسجل ويعرض على الفور إرسالات التليفزيون على فيلم ١٦ مللى .

أنديرزيج مونك . ANDERZEJ MUNK

مخرج بولندى ولد عام ١٩٢١ - ١٩٦١ يعتبر مونك ، مع زميله المخرج فاچدا WAJDA ، خير من يمثل الموجة الجديدة فى السينما البولندية التى ظهرت عام ١٩٥٥ . وكان من أوائل من استخدموا - منذ عام ١٩٥١ - المؤثرات الصوتية فقط فى توزيع أوركستراالى كمصاحب صوتى للصورة فى أفلامه التسجيلية . وحينما بدأ فى إخراج الأفلام الروائية الطويلة عام ١٩٥٥ بدأ فى معالجة الواقع المعاصر بموضوعية شديدة متجنباً الأحكام المطلقة على مايقدم من نماذج بشرية . ومن أروع أفلامه : « إرويك » - ١٩٥٧ عن حياة انتهازى عبر أنظمة عدة « العابرة » - ١٩٦٤ . وقد مات المخرج فى حادثة قبل أن يتم الفيلم .. وكانت وفاته قبل الأوان خسارة كبيرة للسينما البولندية الشابة .

أنيس فارد . AGNÉS VARDA

مخرجة فرنسية ولدت عام ١٩٢٨ . هذه السيدة هى من خير من كشفت عنه الموجة الجديدة . ومن أفلامها المهمة: « الحد القصير » - ١٩٥٦ وهو أول أفلامها ، « كلىو من ٥ إلى ٧ » - ١٩٦٢ ، « السعادة » - ١٩٦٤

إنجمار بيرجمان . INGMAR BERGMAN

مخرج سويدي ولد عام ١٩١٨ . وهو أشهر مخرج سويدي معاصر ، ومن أهم السينمائيين فى العالم اليوم . تتسلط عليه فى أفلامه فكرة عدم الفهم المشترك بين

الزوجين ، وفكرة الشيطان والإله الطيب ، مع إحساس نادر للحكاية الروائية ، والروح الشاعرية الغنائية ، والميل إلى الحزن الرومانتيكى المبهم . وتلعب النساء دوراً هاماً فى أعماله . يقول بيرجمان « إن لفتى هى عمل أفلام من حالات النفس البشرية والانفعالات التى ترجها .. ومن الصور والإيقاعات والشخصيات التى أحتويها فى نفسى - إن وسيلة تعبيرى هى الفيلم وليست الكلمة المكتوبة - الوجه الإنسانى وهو نقطة البداية فى عملنا وعلى الكاميرا أن تشترك كملاحظ موضوعى تماماً - إن أجمل وسيلة تعبير للممثل هى نظرتة - البساطة والتركيز والوعى بالتفاصيل هى التى يجب أن تكون لها الأهمية الدائمة فى كل مشهد وكل فصل » .

ولقد تكون بيرجمان فنياً فى المسرح - وهو مخرج فيه منذ ١٩٤٥ . وبدأ فى السينما كاتب سيناريو عام ١٩٤٤ فى فيلم « عذاب » من إخراج سچوييرج . وأخرج أول أفلامه عام ١٩٤٥ - « الأزمة » . ومنذ ذلك التاريخ قدم بيرجمان العديد من الأفلام الهامة والرائعة من بينها : « السجن » - ١٩٤٧ ، « العطش » - ١٩٤٩ ، « لعبة صيف » - ١٩٥٠ ، « مونيكا » - ١٩٥٢ ، « ليلة السوق » - ١٩٥٣ ، « أحلام النساء » - ١٩٥٥ ، « ابتسامات ليلة صيف » - ١٩٥٥ ، « الختم السابع » - ١٩٥٦ ، « الفراولة البرية » - ١٩٥٨ ، « عبر المرأة » - ١٩٦١ ، « الصمت » - ١٩٦٣ ، « القناع » - ١٩٦٦

إيميل كول . EMILE COHL

مخرج رسوم متحركة فرنسى ١٨٥٧ - ١٩٢٨ . يعتبر إيميل كول خالق الرسوم المتحركة وأنواعها المختلفة كفن ثامن . كان يعمل كرسام كاريكاتيرى قبل أن يصبح منذ عام ١٩٠٧ مخرجاً لأفلام الرسوم المتحركة والعرائس . وقد أخرج قرابة المائة فيلم فى فرنسا وفى أمريكا فى الفترة من ١٩٠٧ - ١٩١٨ . ثم عاد بعد ذلك يائساً ومات فى ملجأ للعجزة فى حادثة : فقد أشعلت النار فى لحيته شمعة !

بيرتولت بريخت BERTOLT BRECHT

كاتب سيناريو ألماني ١٨٩٨ - ١٩٥٦

وهو أكبر رجل مسرح معاصر .. وكان من بين تلامذته من السينمائيين في الولايات المتحدة المخرج جوزيف لوزي . ومن سيناريوهات المهمة « أوبرا بثلاث بنسات » - إخراج بابست ١٩٣١ ، « الجلائون يموتون أيضا » - إخراج فرتيزلانج ١٩٤٣ ، « نشيد الأنهار » - إخراج چوريس إيفانس - ١٩٥٤ ، « السيد بونتيللا وتابعه ماتى » - إخراج كافالكانتى ١٩٥٦

بيلا بلاش BELA BALASZ

كاتب سيناريو مجري ١٨٨٤ - ١٩٤٩ .

من أهم كتاب النظريات السينمائية في العالم . نشرت أبحاثه الفنية في كتاب « نظرية الفيلم » الذي صدر عام ١٩٤٩ .

بيمال روى BIMAL ROY

مخرج هندي ولد عام ١٩١٢ وهو خير السينمائيين الهنود في البنجال . درس التصوير السينمائي ومارسه قبل أن يبدأ في الإخراج عام ١٩٤٣ . ومن أروع أفلامه الواقعية : « خمس فدايين أو كالكتا مدينة قاسية » - ١٩٥٣ ، « بيفراس » - ١٩٥٥ « خطابات حب » - ١٩٦٢ و « السجين » - ١٩٦٣ .

تسو - سين تساي TSOU - SEN TSAI

مخرج صيني ولد حوالي عام ١٩٠٠ . بدأ في الإخراج عام ١٩٣٢ بأفلام طليعية في أسلوبها الفني ، وتعالج الواقع الاجتماعي في حرارة وحيوية . وبعد الحرب نال نجاحاً ضخماً في الشرق كله بفيلمه الملحمي الضخم « النهر يسرى نحو الشرق

أو دموع اليانج - تسي - ، ١٩٤٨ ، وقد هاجم فيه النظام الفاسد للكيومينتanj (وقد صور الفيلم في ظل هذا النظام) . ومنذ عام ١٩٥٠ وتساي أحد مديري السينما الصينية التابعة للدولة .

توماس إينس THOMAS INCE

مخرج ومنتج أمريكي ١٨٨٢ - ١٩٢٤ . واحد من الرواد الأوائل للفن السينمائي في العالم ، وله من الأهمية بالنسبة لهذا الفن ما لزميله العظيم جريفيث ، وإليه يعزى فن كتابة النص السينمائي الذي يسمى فيما بعد بالتقطيع DÉCOUPAGE وكان أحياناً يعهد بتنفيذ نصوصه السينمائية إلى مخرجين يعملون تحت إشرافه ، ويقوم هو بنفسه بعد ذلك بالإشراف الكامل على المونتاج - وهي المرحلة النهائية للفيلم . وإذا كان جريفيث - كما يقول جان ميتري - هو أول شاعر لفن السينما في العالم وهو الذي خلق لها تراكيبها اللغوية الأولى ، فإن توماس إينس هو أول مؤلف درامي لها ، وواضع الأسس الجوهرية لدراماتورية الفيلم DRAMATURGIE DU FILM وكان مدار اهتمامه الأول هو الموضوع وكيفية التعبير عن الفكرة .. ثم يأتي بعد ذلك الشكل ، وقد اشتغل ممثلاً في المسرح وفي السينما قبل أن يخرج أول أفلامه عام ١٩١١ ومن أهمها « من أجل حرية كوبا » - ١٩١٢ ، « معركة كاستار الأخيرة » - ١٩١٣ ، « غضب الآلهة » - ١٩١٤ ، « الحضارة » - ١٩١٦ .

توماس إديسون THOMAS EDISON

مخترع أمريكي ١٨٤٧ - ١٩٣١ . اخترع إديسون الفونوغراف عام ١٨٧٨ . وفي الفترة من ١٨٨٨ - ١٨٩٤ اهتم بالصور الفوتوغرافية المتحركة ، فقد أنرك على الفور أهمية السينما كإضافة مرئية مكملة لاختراعه الفونوغراف . واخترع جهازاً للعرض السينمائي أسماه كينيتوسكوب KINETOSCOPE - براءة الاختراع بتاريخ ٢ يناير ١٨٩١ - وهو صندوق يرى المتفرج من خلال عينة فيه شريطاً سينمائياً قصيراً يدور أمامه . وبعد توزيع جهاز لوميير المسمى بالسينماتوغراف عام ١٨٩٥ قدم

إديسون فى ٢٣ إبريل ١٨٩٦ اختراعه المسمى فيتاسكوب VITASCOPE وكون شركة للإنتاج السينمائى . وفى الفترة من ١٨٩٧ - ١٩٠٧ شن حرباً مريرة ضد منافسيه ثم كون معهم عام ١٩٠٨ « ترست إديسون » . وفى الفترة من ١٩٠٩ - ١٩١٥ عاد إديسون فشن حرباً لاهوادة فيها ضد السينمائيين المستقلين - من أمثال جريفيث - ولكنه هزم فيها .. وتوقف عن الاهتمام بالسينما بعد ذلك .

جان رينوار JEAN RENOIR

مخرج فرنسى ولد عام ١٨٩٤ . هو أستاذ الواقعية الشعرية الكبير . ابن أوجيست رينوار - أحد كبار فناني المدرسة التأثيرية فى التصوير - عمل فى فن السيراميك قبل أن يولع بالسينما ويخرج من إنتاجه عام ١٩٢٤ « فتاة الماء » . وهو فيلم تجريبى ملئ بالحنين وبالشاعرية . ثم قدم عام ١٩٢٩ « نانا » - أحسن اقتباس صامت لقصة زولا المعروفة . وكان للفشل المالى الذى منى به الفيلم أثره الحاسم فى ظهور عدد من الأفلام الهابطة أخرجها رينوار بعد ذلك .. وكان من الممكن أن يوضع بين المخرجين التجاريين لولا فيلمه الرائع « بائعة الكبريت الصغيرة » الذى قدمه عام ١٩٣٠ . ويعتبر فيلم « تونى » - ١٩٣٤ بداية لفترة ازدهار رينوار الكبرى ، فقد قدم بعد ذلك على التوالي : « جريمة السيد لانج » - ١٩٣٥ ، « الحياة لنا » - ١٩٣٦ وهى مشاركة حماسية لإنجاح « الجبهة الشعبية » فى فرنسا فى ذلك الحين ، « الحضيض » - ١٩٣٦ عن مسرحية جوركى ، « الوهم الكبير » - ١٩٣٧ ، « نشيد المارسييليز » - ١٩٣٨ ، « الحيوان الإنسانى » - ١٩٣٨ ، « قانون اللعب » - ١٩٣٩ . ثم اضطرت ظروف الاحتلال النازى لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية إلى السفر إلى هوليوود حيث أخرج عدداً من الأفلام الهامة من بينها : « رجل الجنوب » - ١٩٤٥ ، « منكرات خادمة » - ١٩٤٦ . وبعد الحرب أخرج فى الهند فيلم « النهر » - ١٩٥١ . وفى إيطاليا « العربية الذهبية » - ١٩٥٢ .

وحين عودته إلى فرنسا قدم : « فرنش كانكان » - ١٩٥٥ ، « الغداء على العشب » - ١٩٥٩ ، « وصية الدكتور كورديلييه » - ١٩٦٣ . يقول رينوار - وهو أحد أساتذة السينما العالمية « الآن بدأت أعرف كيف يجب على المرء أن يعمل . إنى أعرف أنى

فرنسى ، وأنه يجب على أن أعمل فى اتجاه وطنى تماماً .. وأعرف كذلك أنه بعملى هذا ، وبهذه الطريقة فقط ، أستطيع أن أبلغ قلوب الناس فى البلاد الأخرى ، وأقدم عملاً جديراً بالعالمية .

جان فيجو JEAN VIGO

مخرج فرنسى ١٩٠٥ - ١٩٣٤ . استطاع فيجو فى حياته الخاطفة التى لم تتعد التاسعة والعشرين ربيعاً أن يخلق تياراً سينمائياً ثورياً فى الفيلم التسجيلى الاجتماعى بفيلمه « عن مدينة نيس » - ١٩٣٠ ، « تاريس ملك الماء » - ١٩٣١ . ثم بدأ فى إخراج الأفلام الروائية بفيلمه الساخر « صفر فى السلوك » - ١٩٣٣ ، الذى منعت الرقابة اثنى عشر عاماً ولم تصرح بعرضه إلا عام ١٩٤٥ . وكان رابع أفلامه وآخرها هو فيلم « لاتالانت » - ١٩٣٤ عن حياة البحارة . وهو قصيدة حب مشبوب .. مزيج من الشاعرية الغنائية والواقع اليومى .

جان كوكتو JEAN COCTEAU

مخرج وكاتب فرنسى ١٨٨٩ - ١٩٦٣ . هو شاعر وروائى ورسام وممثل ومخرج باليه وكاتب سيناريو .. كان يحب السينما ويعتبرها إحدى الوسائل التى يمكن أن تعبر عن « الشخص المجهول الذى يسكنه » . ومنذ فيلمه الطليعى الأول « دماء الشاعر » - ١٩٣٠ حتى فيلمه الأخير « وصية أورفيه » - ١٩٦٠ والغالبية العظمى من أعماله تكون نوعاً من اليوميات الحميمة التى يودع فيها الشاعر أسراراً وأبحاثاً وما يتسلط عليه من أفكار وما يوسوس به شيطانه الفنى . ومن روائع أفلامه الأخرى : « الجميلة والوحش » - ١٩٤٦ ، « الأهالى المخيفة » - ١٩٤٨ ، « أورفيه » - ١٩٥٠

جان لوك جودار JEAN - LUC GODARD

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٣٠ . وهو أحد الشخصيات القوية التى ظهرت فى الموجة الجديدة ومن أهم أفلامه « على آخر نفس » - ١٩٦٠ ، « المرأة هى المرأة » - ١٩٦١ ، « الجندي الصغير » - ١٩٦٣ ، « امرأة متزوجة » - ١٩٦٤ .

جوان أنطونيو باردیم JUAN ANTONIO BARDEM

مخرج أسباني ولد عام ١٩٢٢

استطاع هو وزميله المخرج بيرلانجا أن يفتشلا السينما الأسبانية من الظلام وأن يعطيا لها مكاناً عالمياً . وهو يدعو منذ ١٩٥٥ إلى سينما إيجابية تكشف القناع عن الواقع بطريقة تعمل على تطويره . تخرج في « معهد الأبحاث والتجارب السينمائية » بمدريد عام ١٩٤٧ ، ثم كتب بعض سيناريوهات أفلام زميله بيرلانجا واشترك معه في الإخراج أكثر من مرة . من أفلامه الهامة : « وفاة راكب دراجة » - ١٩٥٤ ، « الشارع الكبير » - ١٩٥٦ ، « في الخامسة بعد الظهر » - ١٩٦٠ ، « امرأة مرت من هنا » - ١٩٦٣ ، « البيانولا » - ١٩٦٥ .

جورج إيستمان GEORGE EASTMAN

مخترع أمريكي ١٨٥٤ - ١٩٣٢ . أحد كبار رجال الصناعة الأمريكية . أنشأ شركة إيستمان كوداك ، وهي احتكار عالمي ضخ للفيلم الخام . كان موظفاً في أحد البنوك ثم أنشأ عام ١٨٨٤ مصنعاً للمنتجات الفوتوغرافية ، وتخصص في أشربة الأفلام على بكر EN ROULEAU وكانت في البداية على ورق ثم أصبحت عام ١٨٨٩ - ١٨٩٢ وضع الشكل النهائي لشريط الفيلم السينمائي الاستاندارد مقاس ٣٥ مللي ذي الثقوب . وأنشأ على هذا الأساس احتكاراً عالمياً للأفلام والمنتجات الفوتوغرافية وفي الفترة من ١٩٢٠ - ١٩٣٠ قدم للسوق أشربة الأفلام ذات المقاسات الصغيرة - ١٦ مللي ، ٨ مللي . وفي عام ١٩٣٢ مات منتحراً وترك جزءاً من ثروته الطائلة لمنشأة « إيستمان » .

جورج كيوكور GEORGE CUKOR

مخرج أمريكي ولد عام ١٨٩٩ . اشتغل ممثلاً ومخرجاً مسرحياً في بروودواي ، ثم دعتة هوليوود ليكون مخرجاً للديالوج في أفلام لوبيتشن في أوائل عهد السينما

الناطقة فيما بين عامي ١٩٣٠ ، ١٩٣٢ . وقد أخرج كيوكور عشرات من الأفلام الناجحة من بينها : « العشاء في الثامنة » - ١٩٣٢ ، « إجازة » - ١٩٣٨ ، « المصباح الغازي » - ١٩٤٤ ، « عطيل » - ١٩٤٧ ، « ولد بالأمس » - ١٩٥١ ، « مولد نجمة » - ١٩٥٣ ، « هيا نحب » - ١٩٦٠ ، « سيدتي الجميلة » - ١٩٦٤ .

جورج ميليس GEORGES MELIÈS.

مخرج فرنسي ١٨٦١ - ١٩٢٨ . هو أبوفن الفيلم ، ومبدع الميزانسين ، وأول فنان سينمائي في العالم . بدأ هاويا للألعاب السحرية ثم اشترى عام ١٨٨٩ مسرح « روبير هودان » المتخصص في هذا الفن ليحقق فيه هوايته .. وحينما رأى سينماتوغراف لوميير حول نشاطه كله إلى الإخراج السينمائي ، وبنى ستوديو خاص به ، واستخدم في أفلامه كل الحيل الفوتوغرافية ، وكذلك وسائل المسرح المختلفة من ممثلين إلى بيكورات وملابس وسيناريوهات وآلية مسرحية - أي باختصار الميزانسين . وإذا كان ميليس - على عكس لوميير - قد ترك التصوير في الهواء الطلق ولجأ إلى الاستوديو فهو لم يهجر بذلك الواقع .. فإن أول أفلامه الطويلة (نسبياً) وهو « قضية تريفوس » - ١٨٩٩ كان أول فيلم يعالج الواقع المعاصر ويعمق . كذلك كان فيلمه « الحضارة عبر العصور » - ١٩٠٨ رسالة موجزة ضد العنف والحرب والتعصب . غير أن ميليس تخصص أساساً في الأفلام الخيالية وأفلام الأرواح والجن FÉERIES مثل : « سندريللا » - ١٨٩٩ ، ١٩١٢ - إعادة ، « نو اللحية الزرقاء » - ١٩٠١ ، « رحلة في القمر » - ١٩٠٢ ، « مملكة الجن » - ١٩٠٣ ، « رحلة عبر المستحيل » - ١٩٠٤ ، « عشرون ألف فرسخ تحت الماء » - ١٩٠٧ ، « غزو القطب » - ١٩١٢ . ولقد تطورت السينما فناً وصناعة وتجارة فيما بعد عام ١٩٠٨ تطوراً هائلاً وأصبحت عملية مالية ضخمة . ولم يستطع ميليس - وهو الفنان المنتج الفردي - أن يلحق بهذا التطور فتجاوزته الحياة وألغى نفسه بعد حرب ١٩١٤ وقد تحطم تماماً ونسيه الناس . ولم يجد عملاً يقتات منه سوى بيع اللعب والملبس في محطة مونپارناس . وقبل أن يموت في ملجأ للعجزة عام ١٩٢٨ ، بعث بعض المتحمسين الشباب من زوايا النسيان بعض روائعه القديمة وأثبتوا بذلك أن الرجل الطيب - جورج ميليس - كان في فجر الفن السابع فنانه الأول .

جوريس إيفانز JORIS INVENS

مخرج أفلام تسجيلية هولندية ولد عام ١٨٩٨ . يسمونه الهولندي الطائر فقد أخرج أفلاماً في عديد من البلاد .. في هولندا وفرنسا والاتحاد السوفيتي والصين وأندونيسيا وأمريكا وكوبا وأسبانيا وألمانيا وغيرها من البلاد . وهو قرين روبيرت فلاهيرتي .. وهو مثله أستاذ عظيم لفن الفيلم التسجيلي .. والموضوع الدائم لأفلامه هو الرجال في عملهم وفي كفاحهم مع الطبيعة وضد القهر الاجتماعي . أخرج أول أفلامه وهو في الثالثة عشرة من عمره عام ١٩١١ . ومن روائع أفلامه : في هولندا - « الجسر » - ١٩٢٨ ، « المطر » - ١٩٢٩ ، « الأرض الجديدة » - ١٩٣٤ . وفي بلجيكا - « بوريناچ » - ١٩٣٤ . وفي أسبانيا - « أرض أسبانيا » - ١٩٣٧ . وفي الصين - « ٤٠٠ مليون » - ١٩٣٩ . وفي كندا - « السلطة والأرض » - ١٩٤٠ . وفي هوليوود - « الجبهة الروسية » - ١٩٤١ وسلسلة « لماذا نحارب » - ١٩٤٢ ، والتي أتمها من بعده فرانك كابر . وفي أندونيسيا - « نداء أندونيسيا » - ١٩٤٦ ، « السنوات الأولى » - ١٩٤٨ .

وفي ألمانيا الديمقراطية « أغنية الأنهار » - ١٩٥٤ . وفي فرنسا « التقى السين بباريس » - ١٩٥٨ . وفي إيطاليا - « إيطاليا ليست بلداً فقيراً » - ١٩٥٩ وهو فيلم للتليفزيون . وفي مالي - « غداً في نانجيلا » - ١٩٦٠ . وفي كوبا - « شعب يحمل السلاح » ، « خطاب إلى شارل شابلن » - ١٩٦١ . وفي شيلي - « فالباريزو » - ١٩٦٣ . لقد كان جوريس إيفانز دائماً ولا يزال من المؤمنين بالفيلم التسجيلي في خدمة القضايا الاجتماعية وقضايا التحرر الوطني في كل مكان .

جوزيف بلاتو JOSEPH PLATEAU

مخترع بلجيكي ١٨٠١ - ١٨٨٣ . يعتبر ، مع العالم النمساوي ستاميفير STAMPFER مخترع الصور المتحركة وواضع أساس السينما الحديثة . فقد اخترع عام ١٨٣٢ جهازاً سماه فيناكيستيسكوب PHÉNAKISTISCOPE — وهو أسطوانة من الكارتون بها ثقب يمكن عن طريقها إعادة تكوين الحركة من سلسلة من الصور الثابتة .

جوزيه فيريرا JOSÉ FERREYRA

مخرج أرجنتيني ١٨٨٩ - ١٩٤٣ . هو الذي خلق السينما الأرجنتينية كفن . كان رساماً قبل أن يصبح مخرجاً منذ عام ١٩١٥ . وهو فنان بوهيمي لديه إحساس قوى بالحياة الشعبية . ومن أحسن أفلامه « مينيكيتاس بورتاس » - ١٩٣١ ، وهو من أوائل الأفلام الأرجنتينية الناطقة وتطور أحداثه في الأوساط الشعبية في مدينة بوينوس آيريس .

جول داسان JULES DASSIN

مخرج أمريكي ولد عام ١٩١٢ . أحد السينمائيين الأمريكيين من « الجيل الضائع » .. أخرج أفلاماً مهمة مثل « القوة الغاشمة » - ١٩٤٧ ، « المدينة العارية » - ١٩٤٨ ، « طريق اللصوص » - ١٩٤٩ . ثم اضطرت الماكارثية وأزمة الحرية في أمريكا إلى أن يهجر هوليوود ويقيم في أوروبا حيث أخرج في إنجلترا « الليل والمدينة » - ١٩٥٠ ثم في فرنسا « عنف الرجال » - ١٩٥٥ ، « الذي يجب أن يموت » - ١٩٥٧ وفي اليونان « أبداً الأحد » - ١٩٦٠ ، « فيدرا » - ١٩٦٢ .

جورج جريسون JOHN GRIERSON

منتج ومخرج أفلام تسجيلية انجليزي . ولد عام ١٨٩٨ . هو أبو الأفلام التسجيلية في إنجلترا .. وله أهمية عالمية ضخمة كمنظم وكمُنظّر .. وقد أتاح الفرصة لظهور عدد من المخرجين التسجيليين الموهوبين من أمثال : بازيل رايت وبول روثا وهاري وات وأرثر إيلتون ، وماكلارين وغيرهم .. وقد ساهمت مجهوداته الكبيرة في عودة الحياة إلى السينما الإنجليزية فيما بين ١٩٤٢ - ١٩٤٨ .

جون فورد JOHN FORD

مخرج أمريكي ولد عام ١٨٩٥ . وهو أحد كبار السينمائيين الأمريكيين المعاصرين . أخرج منذ عام ١٩١٧ نحو مائة وثلاثين фильماً . وفي جزء من خير أعماله

نستطيع أن نجد تيمة THÉME مشتركة : مجموعة إنسانية يطاردها الموت أو الخطر .
وهذه اللحظات المأساوية تتيح للفرد أن يحدد موقفه ، ويعي بحقيقة أمره ، ويخرج من
حالة اللامبالاة التي يعيش فيها . يقول فورد « توجد بالنسبة للمخرج أوامر تجارية
من الضروري احترامها . ويعتبر السقوط الفني في مهنتنا لاشيء .. أما السقوط
التجاري فهو حكم بالإعدام . والمسألة هي أن نخرج أفلاماً تعجب الجمهور ، وأن
نصل مع ذلك إلى إخال طابعنا وشخصيتنا فيها . ومن بين أعمالها كلها لا أستطيع
أن أعد أكثر من عشرة أفلام استطعت إتمامها تبعاً لنوقي الشخصى وميولى
الخاصة » ومن خير أفلام فورد : « الدورية المفقودة » - ١٩٣٤ ، « حديث المدينة » -
١٩٣٤ ، « المبلغ أو الواشى » - ١٩٣٥ ، « عناقيد الغضب » - ١٩٤٠ ، « كم كان
وادي أخضر » - ١٩٤١ ، « عزيزتى كليمانتين » - ١٩٤٦ ، « الرجل الهادئ » -
١٩٥٢ ، « فتح الغرب » - ١٩٦٢

جيري ترنكا JIRI TRNKA

مخرج رسوم متحركة وعرائس تشيكي ولد عام ١٩١٠ . جدد ترنكا بعد الحرب
العالمية الثانية فن التحريك العالمى ANIMATION بعرائسه ورسومه المتحركة ففتح أمام
هذا الفن الثامن (والسينما هي الفن السابع) أفقاً جديدة ، ووضع فن النحت في
حركة ، كما أبدع أفلام عرائس أوبرالية وأفلام عرائس باليه . بدأ حياته الفنية
كرسام ومهندس ليكور مسرحى قبل أن يخرج أول أفلامه عام ١٩٤٥ . ومن روائع
أفلامه الطويلة : « العندليب وامبراطور الصين » - ١٩٤٩ ، « الأمير بايايا » -
١٩٥٠ ، « السيرك » - ١٩٥١ ، « حكايات تشيكية قديمة » - ١٩٥٢ ، « حلم ليلة
صيف » - ١٩٥٩ عن شيكسبير .

دافيد وارك جريفيث DAVID WARK GRIFFITH

مخرج أمريكى ١٨٧٥ - ١٩٤٨ . أحد عمالقة السينما في العالم . وهو خالق لغة
السينما ، وأحد منشئى هوليوود . كان ممثلاً متجولاً قبل أن يصبح مخرجاً سينمائياً

منذ عام ١٩٠٨ .. ولقد أخرج جريفيث بضعة مئات من الأفلام القصيرة - أكثر من أربعمئة فيلم - قبل أن يخرج فيلمه الكبير « مولد أمة » - ١٩١٥ . هو أول فيلم أمريكي طويل .. وصادف الفيلم نجاحاً ضخماً ومن أرباحه استطاع جريفيث أن يخرج فيلمه الملحمي الضخم جداً « التعصب » - ١٩١٦ . ولم ينجح الفيلم تجارياً وإن كان قد فتح آفاقاً فنية عريضة للفن السينمائي . وأوحت له الحرب العالمية الأولى بفيلمه الرائع « قلوب العالم » - ١٩١٨ . وحينما عاد السلام تحول جريفيث من الملاحم إلى الدراما الحميمة بفيلم « الزهور المحطمة » - ١٩١٩ . وهو إحدى الروائع السينمائية النقية .. ومع ظهور الفيلم الناطق أقل نجم المخرج الكبير ولم يستطع بعد أن قدم فيلمه « ابراهام لينكولن » - ١٩٣٠ ، و « الكفاح » - ١٩٣١ أن يتخطى عتبة ستوديو سينمائي لأكثر من خمسة عشر عاماً حتى وفاته في هوليوود .. المدينة التي ساهم في إنشائها وكان بطلها الأول .

روبرت فلاهيرتي ROBERT FLAHERTY

مخرج أمريكي ١٨٨٤ - ١٩٥١ . هو جان جاك روسو السينما، وخالق الفيلم التسجيلي ذي الإخراج المعد على طريقة الفيلم الروائي DOCUMENTAIRE DE MISE EN SCENE . وهو أحد كبار عباقرة السينما في العالم والأستاذ الأول لسينما الحقيقة CINÉMA - VÉRITÉ . وهو صبور إلى ما لا نهاية في عمله . وقد قال يوماً « الفيلم هو أطول مسافة من نقطة لأخرى » .

عمل مستكشفاً في المنطقة الجليدية شمال كندا منذ عام ١٩١٠ . وقد موّلته شركة كبيرة للفراء فصور فيلماً عن الحياة اليومية لعائلة من الأسكيمو من صيادي الفراء .. وقد نجح الفيلم « نانوك - رجل الشمال » - ١٩٢٢ نجاحاً عالمياً ضخماً مما دفع شركة بارامونت - إحدى شركات هوليوود الكبرى - إلى التعاقد معه لإخراج فيلم تسجيلي طويل . فسافر فلاهيرتي إلى جزر المحيط الهادي حيث عاش وسط السكان البدائيين مدى عامين كتب خلالها وصور فيلمه الرائع « مولانا » - ١٩٢٦ . ولم يأت الفيلم بالإيرادات التي كانت تتوقعها الشركة . وعرف فلاهيرتي فترة عصبية

سافر بعدها إلى إنجلترا حيث أخرج هناك « رجل أران » - ١٩٢٤ تمجيداً لبلده الأصلي أيرلندا . ثم عاد إلى أمريكا في أوائل الحرب العالمية الثانية . وفي خلال الفترة من ١٩٣٩ - ١٩٤٢ أخرج لحساب وزارة الزراعة الأمريكية فيلم « الأرض » عن تآكل التربة بسبب عوامل التعرية المختلفة ، وتحول وسط الولايات المتحدة الذي كان خصباً إلى صحراء . غير أن الوزارة منعت عرض الفيلم فقد اعتبرته شديد الكآبة وله تأثير سيئ في نفس المتفرج ! وكان آخر أفلام فلاهيرتي هو « قصة لويزيانا » - ١٩٤٨ لحساب شركة ستاندارد أويل عن الحياة الطبيعية في مستنقعات لويزيانا حيث تبحث الشركة عن آبار البترول فيها . وقد صور فلاهيرتي مائة ألف متر من الفيلم ليستخرج منها ألفي متر هي طول الفيلم الذي يستغرق عرضه خمسة وسبعين دقيقة ، وتكلف إنتاجه أكثر من ربع مليون دولار . وفي عام ١٩٦٤ قدمت فرانسيز فلاهيرتي فيلم « دراسات لقصة لويزيانا » ، وهو مونتاج لتلك اللقطات التي لم يستخدمها زوجها في فيلمه . وهذا الفيلم الجديد الذي يستغرق عرضه أكثر من خمسة عشر ساعة يدخل المتفرج في الروح الخالقة للسينمائي الكبير .

دزيجا فيرتوف DZIGA VERTOV

مخرج سوفيتي ١٨٩٦ - ١٩٥٤ . كلما مرث السنون ازدادت أهمية مبدع مدرسة « السينما - العين » في الفن السينمائي . عمل خلال ثورة ١٩١٧ في الجرائد السينمائية وأخرج أول الأفلام الطويلة المأخوذة عن لقطات مصورة والمعروفة بأفلام المونتاج مثل : « عيد ميلاد الثورة » - ١٩١٩ ، « تاريخ الحرب الأهلية » - ١٩٢٢ . ثم أنشأ المجلة السينمائية « كنيو پراڤدا » - أو سينما الحقيقة - وفي الفترة من ١٩٢٣ - ١٩٢٤ أخرج عشرين عدداً . ثم كون جماعة سينمائية سماها سينما - عين ، وأعلن في بياناته أنه على السينما أن تعدل عن الميزانسين وعن الهياكل الأدبية ، وعن الممثلين المحترفين ، وعن الأستوبيو وتقتصر على إظهار الحياة التي تسجلها الكاميرا - العين . وأخرج عدداً من الأفلام تطبيقاً لنظرياته الثورية تلك مثل : « إلى الأمام أيها السوفييت » - ١٩٢٦ ، وهو أول أفلامه التسجيلية الطويلة ، « الرجل على الكاميرا » - ١٩٢٩ ، « الحماس » - ١٩٣٠ ، « ثلاثة أناشيد عن لينين » - ١٩٢٤ .

وكان تأثير فيرتوف هائلاً على الطليعة الفرنسية ، والطليعة الألمانية، وعلى المدرسة التسجيلية الانجليزية وعلى مدرسة نيويورك .. ولاتفتأ أهمية هذا المبدع تزداد مع الزمن .. وقد أمكن لمبادئه التي وضعها منذ عام ١٩٢٠ أن تثير ثورة في السينما بعد عام ١٩٦٤ ، حينما أمكن تحقيقها بسهولة مع التطور التكنيكي للسينما الحديثة .

روبيرتو روسيليني ROBERTO ROSSELLINI

مخرج إيطالي ولد عام ١٩٠٦ . هو رائد الواقعية الجديدة الكبير . بدأ في الإخراج عام ١٩٣٦ بأفلام تسجيلية قصيرة أهمها فيلم « السفينة البيضاء » - ١٩٤١ ثم قدم في أعقاب الحرب العالمية الثانية فيلمه الرائع « روما مدينة مفتوحة » - ١٩٤٦ مستوحياً كفاح رجال المقاومة الإيطالية، ومستخدماً طرائق تعبيرية جديدة وبكل حرية .. فقدم بذلك مدرسة الواقعية الجديدة كأهم تيار سينمائي ظهر في العالم بعد الحرب .. وكان فيلمه الثاني « بايزا » - ١٩٤٦ تدعيماً رائعاً لهذه المدرسة الانسانية . في الفن السينمائي . وفي عام ١٩٤٨ قدم فيلمه الثالث « ألمانيا سنة صفر » في نفس هذا الاتجاه .. ولكن الفيلم لم ينجح وخاصة من الناحية التجارية ، مما جعل روسيليني يشك في منهجه ، وفي الدور الذي لعبه منذ عام ١٩٤٥ . فحاول أن يجدد نفسه بفيلم خيالي فانتاستيك هو « جهاز لقتل الأشرار » - ١٩٤٨ . ثم بفيلم ديني « القديس فرانسو داسيز » - ١٩٤٩ . وكان لارتباطه بأنجرير بيرجمان والحملات المشينة التي أثارها هذا الارتباط أثر واضح في ظهور مرحلة جديدة في عمله . وقد قال روسيليني وبإخلاص كل مايعتقده وكل مايبجل أفكاره في فيلمه « أوربا آه » - ١٩٥٢ . وهو فيلم لم يُعرف قدره حق المعرفة .. وهو يتفوق - بالنسبة لهذه المرحلة الصعبة - على فيلمه « رحلة في إيطاليا » - ١٩٥٣ ، الذي كان له فيما بعد تأثيراً ضخماً على جزء من الموجة الجديدة الفرنسية . وإذا كان روسيليني قد كسب الكثير من المعجبين فإن النجاح التجاري لم يكن دائماً حليفه . ثم سافر إلى الهند وراح يستقي من منابع التسجيلية وعاد بفيلمه « الهند » - ١٩٥٨ . ومن أفلامه بعد ذلك : « الجنرال ديلا روفيري » - ١٩٥٩ ، « الهاربون بالليل » - ١٩٦٠ ، « فائينا فائيني » - ١٩٦١ . وفي عام ١٩٦٢ كان روسيليني يفكر في أن يعبر عن

نفسه بالقلم بدلاً من الكاميرا ، مع استمراره فى الاهتمام بالسينما فى ولع ، وقد اخترع لها إمكانيات فنية تكنولوجية جديدة .

رينيه كلير RENE CLAIR

مخرج فرنسى ولد عام ١٨٩٨ . أشهر السينمائيين الفرنسيين المعروفين فى العالم - منذ جورج ميليس وماكس لاندير . اشتغل بالصحافة وبالممثل قبل أن يخرج عام ١٩٢٤ « باريس النائمة » ، « استراحة » - وهى من أفلام الطبيعة الفرنسية فى ذلك الحين . ومن روائع أفلامه « تحت أسقف باريس » - ١٩٣٠ ، « الحرية لنا » - ١٩٣١ .. وتمتاز بالشاعرية والحنان والحب لصغار الناس .. وبعد سقوط فيلمه « الملياردير الأخير » - ١٩٣٤ اضطر كلير إلى السفر إلى إنجلترا حيث أخرج « الشبح يذهب إلى الغرب » - ١٩٣٥ . ثم اضطرت ظروف الحرب إلى العمل فى هوليوود ، حيث قدم عدداً من الأفلام الهامة من بينها : « تزوجت ساحرة » - ١٩٤٢ ، « حدث فى الغد » - ١٩٤٤ . وعاد بعد الحرب إلى فرنسا وقدم « الصمت من ذهب » - ١٩٤٧ ، « جمال الشيطان » - ١٩٥٠ ، « جميلات الليل » - ١٩٥٢ ، « المناورات الكبرى » - ١٩٥٥ ، « بوابة الزهور » - ١٩٥٧ ، « الأفراح الظرفية » - ١٩٦٥ . وقد جمع كتاباته السينمائية فى كتاب « تأملات » - ثم نشر عدة سيناريوهات كأعمال أدبية . وهو أول سينمائى يصبح عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

ساتيا جيت راي SATYAJIT RAY

مخرج هندى ولد عام ١٩٢١ . كان رساماً قبل أن يكرس حياته للسينما . وأهم أعماله ثلاثيته الشهيرة عن الواقع الاجتماعى فى الهند : « الأب بانشالى » - ١٩٥٥ ، « مالا يقهر » - ١٩٥٧ ، « عالم أپو » وهى تعتبر من بين الأعمال الشامخة للسينما العالمية .. وهى إعداد لرواية الكاتب الهندى پادهايا PADHAYA . وقد استوحى راي حكاية لكاتب الهند العظيم - الحائز على جائزة نوبل - رابندرانات تاجور ، وقدم فيلماً

رائعاً ربما فاق ثلاثيته الشهيرة فى جماله النبيل هو فيلم « الآلهة » - ١٩٦٢ وهو نقد جريء للشعوذة الدينية .

سيرج أيزينشتاين SERGE EISENSTEIN

مخرج سوفيتى ١٨٩٨ - ١٩٤٨ . عملاق وعبقري سينمائى ، وهو فنان خالق ومبدع نظريات فى الفن السينمائى ومتخصص فى جميع المعارف والثقافات . كان رساماً ومهندس ديكور ومخرجاً مسرحياً قبل أن تجتنبه السينما ويخرج فيلماً عن « الإضراب » - ١٩٢٤ . وفى مدى شهرين - وهو فى السابعة والعشرين من عمره - أخرج رائعته الأولى « المدرعة بوتيمكين » - ١٩٢٥ احتفالاً بمرور عشرين عاماً على ثورة ١٩٠٥ التى حدثت فى روسيا القيصرية فهزت العالم بأسلوبها الثورى الجديد فى الشكل وفى المضمون . ثم قدم على التوالى « أكتوبر » - ١٩٢٧ ، و« القديم والجديد » - ١٩٢٩ عن المزارع الجماعية والتطبيق الاشتراكى فى الريف .. واشتهر ايزينشتاين فى العالم فدعته هوليوود لإخراج فيلم لحسابها . وهناك ظل المخرج وزملاؤه بلا عمل بضعة شهور حتى تعاقد معه الكاتب الأمريكى أبتون سينكلار على إنتاج فيلم فساد فى المكسيك حيث صور قرابة خمسة وثلاثين ألف متر من الفيلم (أى حوالى مائة وعشرين فصلاً أى ١٢٠٠ دقيقة عرض) . وكان موضوع الفيلم هو تاريخ المكسيك منذ عام ١٩٠٠ وديكتاتورية بورفيريو دياز PORFIRIO DIAZ حتى ثورة ١٩١٠ - ١٩١٦ .. ثم فجأة توقف التصوير وسافر المخرج وزملاؤه عائدين إلى بلادهم وليس معهم مما صوروه متر واحد . وقد استفادت هوليوود من رائعة أيزينشتاين التى لم تتم QUE VIVA MEXICO فى إنتاج أربعة أفلام . وبعد عودته إلى الاتحاد السوفيتى بدأ فى إخراج فيلم « سهول بيچنين » - ١٩٢٥ ولكن الدسائس والعقبات وقفت فى طريق الفيلم فلم يتم هو الآخر . ورغم الحملة العنيفة المغرضة التى قامت ضد إيزينشتاين فى ذلك الحين فقد عهدوا إليه بإخراج فيلم « الكسندر نكسكى » - ١٩٢٨ ووضعوا تحت يديه إمكانيات هائلة . ويعتبر هذا الفيلم أول أفلامه الناطقة وهو أوبرا سينمائية كتب موسيقاها بروكوفيف عن بطل التحرر الوطنى فى القرون الوسطى القديس الكسندر . وفى خلال الحرب العالمية الثانية وفى ظل ظروف قاسية صور أيزينشتاين رائعته

الثانية « إيفان الرهيب » - وهي أوبرا مأساوية ضخمة وضع موسيقاها بروكوفيف أيضاً . وهي من جزئين ظهر الجزء الأول عام ١٩٤٥ ومنع ستالين الجزء الثاني فلم يظهر إلا في عام ١٩٥٨ - بعد وفاة المخرج ووفاة ستالين . وقد جمعت كتابات أيزنشتاين النظرية ونشرت في كتب مثل « الشكل الفيلمي » ، « الحس الفيلمي » ، « ملاحظات مخرج سينمائي » .

سيرج بوندار تشوك SERGE BONDARTCHOUK

مخرج وممثل سوفيتي ولد عام ١٩٢٢ . مثل العديد من الأفلام أهمها « عطيل » قبل أن يخرج أول أفلامه الرائعة « مصير إنسان » - ١٩٥٩ عن قصة شولوخوف . ثم قدم قصة تولستوى الشهيرة « الحرب والسلام » في ملحمة سينمائية ضخمة من جزئين ١٩٦٥ - ١٩٦٧

سيرج يوتكيفيتش SERGE YOUTKEVITCH

مخرج سوفيتي ولد عام ١٩٠٤ . واحد من خير المخرجين السوفيتيين من الجيل الأول . بدأ حياته الفنية مبكراً جداً فكوّن عام ١٩٢٠ جماعة فنية طليعية سماها « فابريكة الممثل المخالف للمألوف » .. ثم اشتغل مهندس ديكور ومخرجاً مسرحياً قبل أن يبدأ في الإخراج السينمائي عام ١٩٢٨ - في نهاية العصر الصامت - بفيلم « الدانتيل » - عن حياة الكومسمول - KOMSOMOLS - وهي الشبيبة الشيوعية - في مصنع للدانتيل . ومع بداية العصر الناطق انبعثت موهبة يوتكيفيتش وازدهرت . يقول على نفسه : « الغالبية العظمى من أفلامي بنيت على موضوعات معاصرة مبتدئاً بفيلم الدانتيل . وكان فيلم « جبال من ذهب » - ١٩٣١ يظهر على الخصوص تغير نفسية فلاح مالك صغير حين وصوله إلى مصنع للعمل فيه . لقد كنا نخشى عن حق العقلية الخطرة لأولئك الذين يصلون من قراهم بروح البورجوازي الصغير .. وكانت أفلامي « الخطة المضادة » - ١٩٣٢ ، « عمال المناجم » - ١٩٣٦ ، « الرجل والبندقية » - ١٩٣٨ تتناول كلها موضوعات معاصرة . وتحمل هذه الأفلام

طابعه الطليعى وأبحاثه فى « فابريكة الممثل المخالف للمألوف » التى أدت به مثلاً إلى المزج والتركيب بين الهزلى والمأساوى .. أو الالتجاء إلى الإفراط فى الهزل - BUR- LÉSQUE كما فى فيلمه « المغامرات الجديدة للجندى الشجاع شويك » - ١٩٤٣ . وبعد الحرب أخرج فيلماً تسجيلياً طويلاً عن « تحرير فرنسا » - ١٩٤٦ .. ثم جاءت الفترة السيئة من ١٩٤٦ - ١٩٥٣ فى الحياة السوفيتية فى أواخر عهد ستالين . وكان على المخرج أن يبقى صامتاً أو أن يقبل أفلاماً يطلب منه تنفيذها مثل « سكندريج » - ١٩٥٤ .. وبعد أن أخرج فيلمه « حكايات عن لينين » - ١٩٥٨ .. اتجه إلى الفن الثامن - فن التحريك - وقدم فيلماً عرائسياً طويلاً عام ١٩٦٢ هو « الحمامات » عن أمجية للشاعر الثائر ماياكوفسكى .

سيزار زافاتيني CESARE ZAVATTINI

كاتب سيناريو إيطالى ولد عام ١٩٠٢ . يرتبط اسمه ارتباطاً وثيقاً بمدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية ، فقد كتب لها العديد من السيناريوهات الرائعة وخصوصاً من إخراج دى سىكا : « سارق الدرجات » - ١٩٤٨ ، « معجزة فى ميلانو » - ١٩٥٠ ، « السقف » - ١٩٥٢ ، كما كتب سيناريوهات أفلام بلازيتى ودى سانتس وفيسكونتى . يقول زافاتيني : « إن فكرتى الثابتة هى أن أجعل السينما تتخلى عن الروح الروائية وتعديل عنها . أريد أن أعلم الناس أن يروا الحياة اليومية بنفس العاطفة والحب التى يشعرون بها وهم يقرأون كتاباً » .

سيسيل دي ميل CECIL DE MILLE

مخرج أمريكى ١٨٨١ - ١٩٥٩ . واحد من مؤسسى هوليوود وأكثرهم ثقافة وخالق الأفلام ذات الميزانسين الضخم . يبحث عن النجاح التجارى الكبير ويتخذ شعاره من القول بأن أنجح الأفلام هى التى تتخذ موضوعاتها من « الدم ، والجنس ، والكتاب المقدس » وهو حكاى من الدرجة الأولى . مخرج منذ عام ١٩١٣ . قدم العديد من الأفلام الناجحة وأشهرها بلا شك هى تلك التى أخذت موضوعاتها من الكتاب

المقدس مثل « الوصايا العشرة » - ١٩٢٣ ، ١٩٥٦ - إعادة ، « علامة الصليب » - ١٩٢٢ ، « شمشون ودليلة » - ١٩٥٠ . وأهم أفلامه التاريخية « جان دارك » . ١٩١٧ ، « كليوباترا » - ١٩٢٤ . ويعتبر فيلمه « قطار اليونيون بأسيفيك » - ١٩٢٨ أعظم أفلامه عن الغرب ورعاة البقر .

شارل شابلن CHARLES CHAPLIN

مخرج وممثل إنجليزي ولد عام ١٨٨٩ . هو أكبر عبقرية أخرجتها السينما على الإطلاق . يقارنه البعض - عن حق - بمولير أو شكسبير . ابن لمغني ومغنية صالات « ميوزيك هول » .. عرف في طفولته حياة البؤس والتشرد . وفي سن السابعة صعد على خشبة المسرح في نمره راقصة .. ثم التحق وهو مراهق بفرقة « فريد كارنو » للباتتوميم (التمثيل الصامت) وهي الفرقة التي كانت محتفظة بالتقاليد العظيمة للباتتوميم الإنجليزي . وفي جولة للفرقة في الولايات المتحدة الأمريكية اكتشفه في نهاية عام ١٩١٢ المخرج المنتج الأمريكي الكبير ماك سينيت - ملك الفكاهة السينمائية في تلك الفترة - وتعاقد معه لمدة عام . ومثل شابلن وأخرج لشركة كيستون خلال عام ١٩١٤ خمسة وثلاثين фильماً كوميدياً قصيراً ، حيث كانت المطاردات والتراشق بالتورطة هي أهم مميزات الفيلم . واتخذ شابلن لنفسه منذ ذلك التاريخ تلك الشخصية النموذجية التي جعلته مشهوراً : قبعة تشبه البطيخة الصغيرة ، وشارب صغير ، ومشية تشبه مشية البطة ، وسروال عظيم الاتساع ، وحذاء كبير . ومع الأربعة عشر фильماً التي ألفها ومثلها وأخرجها شابلن لشركة إيساني خلال عام ١٩١٥ أصبحت « الإيفيات » - EFFETS - الغليظة والقسوة في المستوى الخلفي من الأهمية ، وبرزت صفات الرجل الصغير .. العاطل .. المحب .. الضحية الدائمة لأسوأ الظروف .. التي يخرج منها بحيله اللطيفة الضاحكة . ومع الاثنى عشر фильماً التي قدمها شابلن فيما بين عامي ١٩١٦ - ١٩١٧ لشركة ميتوال اجتاز شابلن المسافة بين الموهبة والعبقرية ، واتجه نحو القضايا الاجتماعية يعالجها بطريقته الإنسانية الساخرة . ثم تعاقد مع شركة رابعة هي فيرست ناشيونال بمليون دولار على تسعة أفلام ١٩١٨ - ١٩٢٢ ودفع نقده الاجتماعي إلى أبعاد أعمق من ذي قبل في أفلام مثل « حياة كلب » ،

« كتفا سلاح » - ١٩١٨ ، « الصبي » - ١٩٢١ وهو أول فيلم طويل لشابلن . وفى تلك الفترة أنشأ ستوديو سينمائى خاص به ، وكون عام ١٩١٩ شركة مع جريفيث ومارى بيكفورد وبوجلاس فيريبانكس هى « الفنانين المتحدين - يونيتيد آرستس » . وقدم « البحث عن الذهب » - ١٩٢٥ ، « السيرك » - ١٩٢٨ . وظهر الفيلم الناطق عام ١٩٢٧ .. ورفض شابلن الكلام فى الفيلم - وهو أستاذ فن التمثيل الصامت الذى يفهمه الجميع - وأمضى ثلاث سنوات فى العمل الدائب ثم قدم فيلم « أضواء المدينة » - ١٩٣١ . ولم يستعمل فيه الكلمة المنطوقة ، وإن استعمل الصوت والموسيقى ، ثم سافر إلى أوروبا لغرض فيلمه هناك . وبقي فترة طويلة يدور حول العالم ويلقى أينما حل بالحفاوة العظيمة والفهم والحب والتكريم . وحين عودته إلى أمريكا أخرج فيلم « العصر الحديث » - ١٩٣٦ ، وقد استوحى موضوعه مباشرة من الأزمة الاقتصادية العالمية فى الثلاثينات . وحينما هدت الفاشية العالم بالحرب قدم شابلن « الديكتاتور العظيم » - ١٩٤٠ . وبعد الحرب خلع شابلن شخصيته التقليدية ليصبح « مسيو فيردو » - ١٩٤٧ . ثم قدم « أضواء المسرح » - ١٩٥٢ . وكانت أزمة الحرية وانتشار المكارثية وموجة الإرهاب - التى اجتاحت أمريكا . فى أعقاب الحرب العالمية الثانية - السبب الرئيسى الذى دفع شابلن إلى الهجرة من أمريكا وأقام فى إنجلترا فترة حيث أخرج فيلم « ملك فى نيويورك » - ١٩٥٧ . ومنحته جامعة أكسفورد إجازة الدكتوراه الفخرية عام ١٩٦٢ . واستقر أخيراً فى سويسرا ونشر ذكرياته فى كتاب « حياتى » - ١٩٦٤ . وآخر أفلامه « كونتيسة من هونج كونج » - ١٩٦٦ .

يسأل جان كوكتو مرة شارلى شابلن :

« لماذا أنت حزين ؟ »

أجابه شابلن :

« لقد أصبحت غنياً وأنا ألعب دور الفقير » .

فرانسوا تروفو FRANCOIS TRUFFAUT

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٣٢ . من أكبر الشخصيات فى الموجة الجديدة . ومن روائع أفلامه : « ٤٠٠ ضربة » - ١٩٥٩ ، « جول وجيم » - ١٩٦١ ، « الجلد الناعم » - ١٩٦٤ . يقول عن نفسه « أنا أعمل أفلاماً لأحقق أحلامي وأنا فتى مراهق ، ولكى أسعد نفسى وإن أمكن أسعد الآخرين . تعتبر السينما بالنسبة للكثيرين كتابة UNE ECRITURE ، أما بالنسبة لى فسوف تظل دائماً فرجة UN SPECTACLE حيث لا يُسمح بمضايقة المتفرجين أو مخاطبة جزء منهم فقط » .

فرانك كاپرا FRANK CAPRA

مخرج أمريكى ولد عام ١٨٩٧ . وهو من أهم مخرجى الكوميديا الأمريكية الخفيفة ذات الطابع الاجتماعى . بدأ فى الإخراج عام ١٩٢٣ . ومن خير أفلامه : « سيدة ليوم واحد » - ١٩٣٣ ، وحدث ذات ليلة - ١٩٣٤ ، « مستر بيدز يذهب إلى المدينة » - ١٩٣٦ ، « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » - ١٩٣٩ . وفى خلال الحرب العالمية الثانية كان كاپرا من بين المجندين فأخرج سلسلة هامة من الأفلام التسجيلية فيما بين عامى ١٩٤٢ ، ١٩٤٥ بعنوان « لماذا نحارب » ، ثم أخرج بعد الحرب « إنها حياة رائعة » - ١٩٤٦ ، وأعاد إخراج فيلمه القديم « سيدة ليوم واحد » - ١٩٦٢

فريتز لانج FRITZ LANG

مخرج ألمانى ولد عام ١٨٩٠ . واحد من كبار أساتذة المدرسة التعبيرية فى السينما الألمانية ، بدأ بالكتابة للسينما عام ١٩١٦ . ثم أصبح مخرجاً منذ عام ١٩١٩ . وتمتاز أفلامه فى تلك الفترة بالضخامة المعمارية مثل : « الأضواء الثلاثة » - ١٩٢١ ، « دكتور مابوز » - ١٩٢٢ ، « نيبيلونجين » من جزئين « موت سيجفريد » - ١٩٢٣ ، « انتقام كريمهيد » - ١٩٢٤ ، « متروبوليس » - ١٩٢٦ . ومع بداية الفيلم الناطق أخرج لانج فيلمه الرائع « الملعون » - ١٩٢٣ .. وقد اعتبرته النازية معادياً

لنظام فاضطر المخرج إلى السفر إلى أمريكا ، حيث أقام هناك فترة طويلة أخرج خلالها عدداً من الأفلام الهامة من بينها : « الغضب » - ١٩٣٦ ، « أنت تعيش فقط مرة واحدة » - ١٩٣٧ ، « الجالون يموتون أيضاً » - ١٩٤٣ ، وقد اشترك مع لانج في كتابة السيناريو بريتولت بريخت ، « امرأة في النافذة » - ١٩٤٤ ، « بينما المدينة نائمة » - ١٩٥٦ . ولقد عاد لانج إلى موطنه الأصلي - ألمانيا - بعد ذلك .. ومن أحسن ما أخرج من أفلام أخيراً فيلم « الدكتور مايز الشيطاني » - ١٩٦٠ .

فريد والار FRED WALLAR

مخرج أمريكي ١٨٨٠ - ١٩٥٤ . كان اختصاصي حيل سينمائية لشركة بارامونت منذ عام ١٩٢٤ . وفي عام ١٩٥٢ - في نيويورك - قدم اختراعه الكبير « السينيراما » CINERAMA على شاشة ثلاثية وبالصوت الستيريو فونى الجسم .

فزيقولد بودوفكين VSEVOLD PODOVKINE

مخرج سوفيتي ١٨٩٣ - ١٩٥٣ . هو أحد الأربعة الكبار للسينما السوفيتية في العصر الصامت .. مع إيزنشتاين وبوفچنيكو وفيرتوف . ومن روائعه ثلاثة أفلام صامته اتخذ لها موضوعاً واحداً هو نشوء الوعي ويقظة الضمير : عند عاملة عجوز في فيلم « الأم » - ١٩٢٥ ، عن قصة جوركي الشهيرة ، وعند فلاح شاب أصبح جندياً في فيلم « نهاية بطرسبورج » - ١٩٢٧ ، وعند بلوى آسيوى في فيلم « ابن جانكيزخان - أو عاصفة على آسيا » - ١٩٢٨ . وفي نفس تلك الفترة وضع عدداً من الأسس النظرية الهامة لفن الفيلم ، مبتدئاً على الخصوص من تعاليم أستاذه كوليشوف .. وقد جمعت فيما بعد في كتاب بعنوان « حرفة الفيلم » . ومع ظهور الفيلم الناطق لم يقدم بودوفكين شيئاً يوازي في القيمة أفلامه الصامته الرائعة ، فيما عدا فيلم « الحصاد » - ١٩٥٣ . وقد عمل بودوفكين ممثلاً في عدد من الأفلام من بينها فيلم « إيفان الرهيب » - إخراج إيزنشتاين عام ١٩٤٥

فوجتيك جاسنى VOJTECH JASYN

مخرج تشيكى ولد عام ١٩٢٥ . هو خير المخرجين التشيكيين الشباب . ومع اهتمامه بالجمال الشكلى ، وإحساسه الشاعرى بالحياة يثير فى أفلامه دائماً القضايا الاجتماعية ، ولديه جرأة فى معالجة الواقع المعاصر . أخرج أول أفلامه عام ١٩٥٦ « كل شىء سينتهى الليلة » . ومن أحسن أفلامه بعد ذلك « حج إلى العذراء » - ١٩٦١ ، « كان يوماً قطرة » - ١٩٦٢

فيتوريو دي سىكا VITTORIO DE SICA

مخرج وممثل إيطالى ولد عام ١٩٠٢ . لعب دوراً رئيسياً كمخرج فيما بين عامى ١٩٤٤ ، ١٩٥٢ فقدم بالاشتراك مع كاتب السيناريو زافاتينى لدرسة الواقعية الجديدة أفلاماً رائعة مثل « شوشا » - ١٩٤٦ ، « سارق الدراجات » - ١٩٤٨ ، « معجزة فى ميلانو » - ١٩٥٠ ، « إيمبيرتود » - ١٩٥٢ . ثم ترك الإخراج فترة طويلة لتمثيل أفلام متوسطة القيمة ولكنه عاد فقدم « السقف » - ١٩٥٥ ، « سجناء ألتونا » - ١٩٦٣ عن مسرحية سارتر ثم « الأمس ، اليوم ، غدا » - ١٩٦٤ ، « عالم جديد » - ١٩٦٦

فيديريكو فيللىنى FEDERICO FELLINI

مخرج إيطالى ولد عام ١٩٢٠ . هو أحد كبار شخصيات السينما الإيطالية . لديه موهبة نادرة هى خلق النماذج البشرية . شارك فى تكوين تيار الواقعية الجديدة فى إيطاليا فكتب سيناريوهات أفلام روسيللىنى الأولى : « روما مدينة مفتوحة » ، « باييزا » ، « أوربا آه » . ثم كتب سيناريوهات بعض أفلام لاتوادا مثل « بلا رحمة » ، قبل أن يخرج بالاشتراك معه فيلم « نيران الميوزيك - هول » - ١٩٥١ . ومن أحسن أفلامه « الطريق . لاسترادا » - ١٩٥٤ ، « لذة الحياة » - ١٩٦٠ ، « الثامنة والنصف » - ١٩٦٢ .

كارل دريار CARL DREYER

مخرج دانمركى ولد عام ١٨٨٩ . عمل بالصحافة قبل أن يكتب أولى سيناريوهات عام ١٩١٢ . وكتب العديد من السيناريوهات قبل أن يخرج أولى أفلامه عام ١٩٢٠ . تمتاز أفلامه بدقة تشكيلية والتزام شديد بالواقع وبأدق التفاصيل .. وفى بحثه عن التجريد غالباً ما يبلغ إلى الواقع الحسى ، ورمزيته هى قبل كل شىء صورة النفس الإنسانية .. ومنذ بداياته الأولى وهو يتابع خطأً معيناً يحدده بقوله : « هناك تشابه شديد بين العمل الفنى والمخلوق الإنسانى فلكل منها روح تتبدى فى الأسلوب . وبالأسلوب يجمع الفنان كل العناصر المختلفة لعمله ويصوغ منها كلاً واحداً ويحمل الجمهور على أن يرى الموضوع من خلال عينيه هو . » .

ومن روائع أفلامه فى الدانمرك « صفحات من كتاب الشيطان » - ١٩٢٠ ، « سيد البيت » - ١٩٢٥ ، « يوم الغضب » - ١٩٣٠ ، « أوريديت » - ١٩٥٥ .

وقد أخرج دريار عدداً من الأفلام الهامة فى السويد والنرويج وألمانيا وانجلترا وفرنسا .. على أن أروع أفلامه وأكثرها عالمية هو فيلم « عذاب جان دارك » الذى أخرجه فى فرنسا عام ١٩٢٨ ، والذى اعتبره النقاد من أجمل عشرة أفلام فى العالم كله .

كارل ريز KAREL REISZ

مخرج انجليزى ولد عام ١٩٢٦ . من ألمع السينمائيين من مدرسة السينما الحرة FREE CINEMA الإنجليزية . وقد أظهر فى أفلامه التسجيلية التى كان يصورها على غرة .. إحساسه العميق بالحياة اليومية ، وبإنسانية فى تصرفاتها العابية مع معرفته كيف يختار كل ما هو جوهري . إنه أحد الآمال المؤكدة للسينما الإنجليزية .. ومن خير أفلامه الروائية الطويلة « السبت مساءً والأحد صباحاً » - ١٩٦١ ، « لا بد لليل أن يهبط » - ١٩٦٣

كلود شابرول CLAUDE CHABROL

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٢٠ . من مخرجى الصف الأول الشباب فى الموجة الجديدة . ومن أهم أفلامه « سيرج الجميل » ، « أبناء العم » - ١٩٥٩ ، « السيدات الطيبات » - ١٩٦٠ ، « لاندرو » - ١٩٦٢ . وهو يحمل فى صدره طموحاً عالياً عبر عنه بقوله « الموضوعات الوحيدة الأمينة هى التى تكون على صورة الواقع . إن مشكلة السينمائى مزبوجة : أن يوصل أفكاره إلى أكبر عدد مكن من الناس ، وتلك مشكلة شكل ، وأن يكشف ويبين ميكانيكية هذا الواقع : يهرب من العواطف الكاذبة ، ويوضح أنه من خصائص المجتمع المخبول عفونة القيم الجوهرية فيه » .

كمال سليم

مخرج مصرى ١٩١٣ - ١٩٤٥ . هو أحسن مخرج مصرى فى الفترة من ١٩٣٠ - ١٩٤٥ ، وهو الوحيد الذى استطاع فى ذلك الحين أن يتناول الواقع الاجتماعى لبلده فى فيلمه « العزيمة » - ١٩٣٩ وهو رائعتة . من أفلامه الأخرى : « إلى الأبد » - ١٩٤١ ، « البؤساء » - ١٩٤٣ عن فيكتور هوجو ، « شهداء الغرام » - ١٩٤٤ عن شيكسبير ، « ليلة الجمعة » - ١٩٤٥ ، وهو آخر أفلامه .

لوتشينو فيسكونتى LUCHINO VISCONTI

مخرج إيطالى ولد عام ١٩٠٦ . عمل مساعداً لجان رينوار فى الفترة من ١٩٣٦ - ١٩٤٠ قبل أن يخرج فيلمه الواقعى الرائع « التسلط » - ١٩٤٢ ، ويعتبر هذا الفيلم المبشر الأول بمدرسة الواقعية الجديدة فى السينما الإيطالية . ثم قدم بعد الحرب « الأرض ترتعد » - ١٩٤٨ ، وترك السينما لفترة طويلة وكرس حياته للمسرح حيث أصبح فيه أكبر مخرج معاصر . ثم عاد فقدم للسينما « سينسو » - ١٩٥٢ ، « الليالى البيضاء » - ١٩٥٧ ، « روكو واخوته » - ١٩٦٠ ، « الفهد » - ١٩٦٣ .

لويس بنيويل LUIS BUNNEL

مخرج أسباني ولد عام ١٩٠٠ . درس في جامعة مدريد مع الشاعر جارسيا لوركا والفنان سلفاتور دالي . ثم اضطر إلى ترك بلده في عهد الديكتاتور بريمو دي ريفيرا وسافر إلى باريس عام ١٩٢٥ حيث اشترك في الحركة السيريالية فأخرج أهم أفلامها « الكلب الأندلسي » - ١٩٢٨ و « العصر الذهبي » - ١٩٣٠ . وقد اشترك في كتابة سيناريو الفيلمين الفنان السيريالي سلفاتور دالي . ثم قطع بنيويل صلته بالسيريالية وعاد إلى إسبانيا حيث أخرج فيلم « أرض بلا خبز » - ١٩٣٢ . واشترك في الحرب الأهلية إلى جانب الجمهوريين .. ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وعاش هناك منقياً بضع سنوات صعبة .. وفي المكسيك اضطر إلى إخراج أفلام تجارية حتى تمكن من فرض شخصيته وأفكاره التقدمية في فيلم « هؤلاء الأطفال » - ١٩٥٠ .. ثم تتابعت أفلامه الهامة بعد ذلك : « مرتفعات وينرينج » - ١٩٥٢ ، « إيل » - ١٩٥٣ ، « هذا اسمه الفجر » - ١٩٥٦ ، « نازارين » - ١٩٥٩ ، « الفتاة الشابة » - ١٩٦٠ ، « الملك المدمر » - ١٩٦٢ ، « مذكرات خادمة » - ١٩٦٤ .

لويس جارسيا بيرلانجا LUIS GARCIA BERLANGA

مخرج إسباني ولد عام ١٩٢١ . تخرج في معهد السينما بمدريد مثل صديقه بارديم . وقدم في عام ١٩٥٢ فيلم « مرحبا بالمستر مارشال » - وهو ساخرة بمشروع مارشال الأمريكي لأوروبا - ويعتبر هذا الفيلم ميلاداً للسينما الأسبانية الجديدة . ومن أفلامه المهمة الأخرى « الجراد » - ١٩٦٤ .

لويس لوميير LOUIS LUMIERE

مخترع ومخرج فرنسي ١٨٦٤ - ١٩٤٨ . هو مخترع السينما توغراف - براءة الاختراع بتاريخ ٢٠ مارس ١٨٩٥ - وهي آلة تستخدم للتصوير السينمائي وللعرض معاً . وتعتبر تطوراً هاماً على آلة إديسون المسماة كينييتوسكوب . وقد لاقت نجاحاً

ضخماً فى كافة أنحاء العالم بعد أول عرض سينمائى عام أقيم فى باريس فى الثامن والعشرين من ديسمبر ١٨٩٥ . ويعتبر هذا التاريخ مولد فن جديد وصناعة جديدة هى السينما . كذلك كان لوميير مخرجاً ممتازاً . وهو أول من عرف كيف يلتقط الطبيعة الحية بإحساس مرهف للديكور ، والكادراج ، وعمق الصورة ، والمنظور فى أفلامه التى لم يكن يستغرق عرضها سوى بقيقة واحدة أو بقيقتين مثل : « الخروج من مصانع لوميير » ، « وصول القطار » ، « غذاء الطفل » ، « الخروج من الميناء » . وكون لوميير عدداً من المصورين انطلقوا إلى أنحاء العالم ، وساهموا فى خلق الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية .. وفى عام ١٩٠٠ قدم لوميير فى المعرض الدولى العام أفلاماً مقاس ٧٠ مللى . ثم قدم الفوتوراما عام ١٩٠٢ وهو عرض دائرى لصور فوتوغرافية ثابتة . وفى عام ١٩٣٧ قدم برنامجاً لأفلام مجسمة متبعاً فى ذلك طريقة لبس المتفرج لمنظار ذى لونين .

ليف كوليشوف LEV KOULECHOV

مخرج سوفيتى ولد عام ١٨٩٩ . هو مؤسس السينما السوفيتية مع دزيجا فيرتوف . ومنذ عامه العشرين وهو يعتبر المونتاج الوسيلة الرئيسية للتعبير السينمائى . أصبح مصور جرائد سينمائية للجيش الأحمر فى أثناء الثورة السوفيتية .. ثم عمل أستاذاً فى معهد السينما وجمع حوله عدداً من الطلبة - من بينهم بوروفكين - ونجح فى إنشاء « المعمل التجريبي » حيث راح هو وتلامنته من الشباب يجرون التجارب الخاصة بالدور الخلاق للمونتاج فى الفن السينمائى . وفى عام ١٩٣٩ نشر كتاباً هاماً جمع فيه نظرياته عن الإخراج الكلاسيكى . ومن أهم أفلامه : « المغامرات العجيبة للمسترويس فى بلاد البولشفيك - ١٩٢٤ » ، « تبعاً للقانون » - ١٩٢٦ ، « الآفاق » - ١٩٣٢ ، « رجال سيبيريا » - ١٩٤٠ ، « قسم تيمور » - ١٩٤٢ .

مارسيل كارنيه MARCEL CARNÉ

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٠٩ . عمل بالصحافة وبالنقد . ثم عمل مساعد مخرج مع چاك فيدير ورينيه كلير . وأخرج أول أفلامه القصيرة عام ١٩٢٩ ، وأصبح له

أسلوب خاص تبلور فيما بعد إلى « الواقعية الشاعرية » . ومن أهم أفلامه التي كتب سيناريوهاها الشاعر چاك بريفير « رصيف الضباب » - ١٩٣٧ ، « طلوع النهار » - ١٩٣٩ ، « زوآر المساء » - ١٩٤٢ ، « أطفال الجنة » من جزئين ١٩٤٣ - ١٩٤٥ ، « أبواب الليل » - ١٩٤٦ . وقد سقط هذا الفيلم الأخير تجارياً وهجر الشاعر چاك بريفير السينما . ولم يخرج كارنيه بعد ذلك فيلماً له قيمة سوى « تيريز راكان » - ١٩٥٣ عن قصة إيميل زولا .

ماك سينيت MACK SENNETT

مخرج ومنتج وممثل أمريكي ١٨٨٠ - ١٩٦٠ . وهو واحد من الثلاثة الكبار - مع إينس وجريفيث - الذين خلقوا من السينما الأمريكية بعد عام ١٩١٤ فناً كبيراً . بدأ حياته الفنية ممثلاً مسرحياً عام ١٩٠٢ .. وفي الفترة من ١٩٠٨ - ١٩١٢ عمل ممثلاً سينمائياً لشركة بيوجراف مع جريفيث .. ثم أنشأ شركة كيستون عام ١٩١٢ وأصبح مديرها الفني .. وقد أخرج بضع مئات من الأفلام الهزلية القصيرة الصامته أهمها : سلسلة « بوليس كيستون » ، و « الفتيات المستحلمات » ، كما أشرف على مئات أخرى من إخراج غيره إشرافاً فنياً كاملاً من السيناريو إلى المونتاج . وهو الذي اكتشف وأتاح فرصة الظهور لعدد من كبار النجوم مثل شابلن ، وباستر كيتون ، وجلوريا سوانسون ، ووالاس بيرى ، وحتى بينج كروسبى . وكانت أفلامه الهزلية فى الفترة من ١٩١٢ - ١٩٢٠ هى أروع ما قدمته هوليوود من نماذج كوميدية .. ثم بدأ يتعب .. وبعد عام ١٩٢٠ اقتصر نشاطه على أعمال صغيرة .. ثم أبعده هوليوود نهائياً عام ١٩٣٥ .. وتحطم الرجل العظيم ، وظل مدى خمسة وعشرين عاماً وحتى وفاته عام ١٩٦٠ ينتظر فى غير طائل أن يتمكن من إخراج أفلام جديدة .

محسن أورتوغرول MUHSIN ERTUGRUL

مخرج تركى ولد عام ١٨٨٨ . هو أبو السينما التركية . كان من رجال المسرح ومديراً لمسرح بلدية القسطنطينية قبل أن يصبح مخرجاً سينمائياً منذ عام ١٩٢٢ .. ومن أفلامه : « مأساة حب فى استانبول » - ١٩٢٢ ، « رسالة أنقرة » - ١٩٢٨ ،

« فى شوارع استانبول » - ١٩٣١ ، « الرجل فى التفكير والرب فى التدبير » -
١٩٣٢ ، « ضحايا الحب » - ١٩٤٠ ، « نهاية الحصاد » - ١٩٤٦ ، « فتاة السجاد »
١٩٥٣ .

ميشيل كاكويانيس MICHEL CACOYANNIS

مخرج يونانى ولد عام ١٩٢٢ . هو أول من عرف العالم بالسينما اليونانية .
ويعتبر منذ عام ١٩٥٠ خير السينمائيين اليونانيين ، مع زميله كوندوروس
وتزافيلاس . وقد عمل ممثلاً فى لندن وباريس قبل أن يخرج فى اليونان أفلاماً هامة
هو كاتب سيناريوهات مثل : « ستيلا » - ١٩٥٥ ، « فتاة فى ثوب أسود » - ١٩٥٧ ،
« إلكترا » - ١٩٦٢ ، « زوربا اليونانى » - ١٩٦٥ .

ميشيلانچلو أنطونيوني MICHELANGELO ANTONIONI

مخرج إيطالى ولد عام ١٩١٢ . واحد من أهم السينمائيين الذين ظهروا فى
منتصف هذا القرن . عرف كيف يعبر فى عمق عن قلق العصر وأهواله . تكوّن كناقذ
وكاتب سيناريو فى وسط مدرسة الواقعية الجديدة مع روسيليني ودى سانتيتيس
وفيلليني . ثم أخرج عدداً من الأفلام التسجيلية والقصيرة فى الفترة من ١٩٤٣
إلى ١٩٤٧ قبل أن يخرج أول أفلامه الطويلة عام ١٩٥٠ - ومن أروع ما قدم :
« الصرخة » - ١٩٥٧ ، « المغامرة » - ١٩٦٠ ، « الليل » - ١٩٦١ ، « الخوف » -
١٩٦٢ « الصحراء الحمراء » - ١٩٦٤ .

نيسيفور نيبس NICEPHORE NIEPCE

مخرج فرنسى ١٧٦٥ - ١٨٢٢ . هو المخترع الحقيقى للفوتوغرافية .. وهو الذى
التقط لأول مرة عام ١٨٢٠ صورة ، وكانت لمنضدة طعام . وقد استغرق وضع
المنضدة أمام آلة التصوير لالتقاط الصورة اثنتى عشرة ساعة .

والت ديزنى WALT DISNEY

مخرج رسوم متحركة ومنتج أمريكى ١٩٠١ - ١٩٦٦

خالق أسلوب خاص فى فن الرسوم المتحركة هو الكارتون CARTOON . وقد أضاف الكثير إلى فن التحريك فيما بين عامى ١٩٢٧ ، ١٩٣٧ . وكان من أوائل من استخدموا فى الكارتون الموسيقى والصوت الإنسانى والألوان وطرائق تعدد مستويات المنظور والمزج بين الصور المتحركة المرسومة والفوتوغرافية . وإذا كان ديزنى قد أخذ شخصية « ميكي ماوس » من خالقها مخرج الرسوم المتحركة الأمريكى المعاصر له أوب إيوركس UB IWERKS فقد اخترع العديد من الشخصيات الأخرى التى أصبحت شهيرة مثل « دونالد داك » ، « بلوتو » وغيرهما . وتمتاز أفلامه القصيرة بالإيقاع والنكته السينمائية GAG وبراعة استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية .. وهى مليئة بالخيال والحيل الذكية .. وعلى الرغم من أنها نتيجة عمل جماعى فهى تحمل طابع مؤلف واحد .. هو ديزنى .

وبعد نجاح أول أفلامه الطويلة « الأميرة والأقزام السبعة » - ١٩٣٧ أصبح ديزنى من كبار رجل الأعمال ، وأصبحت استوديوهات « ديزنى لاند » مصانع ضخمة لإنتاج حكايات الأطفال ، تستخدم بضعة آلاف من الفنانين والإداريين ، وتجنى أرباحاً طائلة من وراء أعمال جانبية مثل المجلات والألبومات المصورة والعرائس وحتى الماركات التجارية !

ومن أفلامه الطويلة الأخرى : « فانتازيا » - ١٩٤٠ ، « بامبى » - ١٩٤٢ ، « الفرسان الثلاثة » - ١٩٤٤ ، « أغنية الجنوب » - ١٩٤٦ ، « سندريللا » - ١٩٥٠ ، « أليس فى بلاد العجائب » - ١٩٥١ ، « الجميلة والمتشرد » - ١٩٥٥ ، « السيف فى الحجر » - ١٩٦٣ . وقد أنتج ديزنى عدداً من الأفلام الروائية والتسجيلية الطويلة من أهمها : « جزيرة الكنز » - ١٩٥٠ من إخراج بيرون هاسكين ، « الصحراء الحية » - ١٩٥٣ وهو فيلم تسجيلى طويل من إخراج جيمس ألبار ، « عشرون ألف فرسخ تحت البحار » - ١٩٥٣ من إخراج فليشير ، « علامة زorro » - ١٩٦٠ من إخراج الأخوان فوستانر .

وليام وايلار WILLIAM WYLER

مخرج أمريكي ولد عام ١٩٠٢ . بدأ في الإخراج مع بداية الفيلم الناطق عام ١٩٢٧ بداية متواضعة بأفلام حرف ب وتعلم مهنته في بطاء وصبر . وبعد عشر سنوات تقريباً - عام ١٩٣٦ قدم وايلار أولى روائعه السينمائية « هؤلاء الثلاثة » . ومنذ ذلك التاريخ وهوليوود تعتبره أكبر مخرجيها المعاصرين على الإطلاق . ومن خير أفلامه : « النهاية المميتة » - ١٩٣٧ ، « جيزابيل » ١٩٣٨ ، « مرتفعات وينرينج - ١٩٣٩ ، « الثعلبة الصغيرة » - ١٩٤١ ، « أحسن سنوات حياتنا » - ١٩٤٦ ، « إجازة رومانية » - ٥٢ ، « بن هير » - ١٩٥٩ ، « المحصل » ١٩٦٥ .

المترجم (عبد القادر التلمساني) :

- مخرج سينمائي - من مواليد ١٢ نوفمبر عام ١٩٢٤ م.
- نال دبلوم معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيبك) بباريس عام ١٩٥٠ م .
- قسم (الإخراج والإنتاج) - الدفعة السادسة .
- وشهادة إتمام الدراسة بمعهد الفيلموولوجيا بالسوربون عام ١٩٥٢ م .
- له عدة نشاطات في أكثر من مجال من مجالات الفن والأدب والثقافة .
- كتب القصة القصيرة والدراسات السينمائية والنقد الفني .
- ترجم عددا من المسرحيات العالمية لسارتر وبريخت ويونسكو ، وأخرج مسرحية البر الغربي للدكتور محمد عناني عام ١٩٦٦ م
- كتب للإذاعة والتلفزيون عدة تمثيلات ، كما أخرج المسلسل السينمائي التلفزيوني بنك القلق لتوفيق الحكيم عام ١٩٧١ م
- كون مع شقيقه المصور السينمائي حسن التلمساني شركة لإنتاج الأفلام التسجيلية عام ١٩٦٩ باسم أفلام التلمساني إخوان .
- أخرج أكثر من خمسين فيلماً تسجيلياً منذ عام ١٩٦٠ حتى اليوم ، نال بعضها جوائز محلية ودولية مثل : رحلة في كتاب وصف مصر ، دار الفن في القرية ، الفأس والقلم ، زخارف قبطية ، المصحف الشريف ، سينااء الحرب والسلام ، سينااء عالم البدو وكنوز رأس محمد .

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مانهو باتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف يتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكروفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفتيش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التفسيرات البيئية	أنثروس. جوى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مقصم وعبد الجليل الأرنؤى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسواقا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	بيفيد براونيمستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - بيانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأنب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إيوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صعد بهرنجى	ت : ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم السموقى شتا
٢٦ - بين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين فيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الدين
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مانهو باتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانتقراض	بيفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاصلى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكتر	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحدائق	بول . ب . نيكسون	ت : خليل كلفت

٢٦ - نظريات الصرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداث	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم قحى / مصود ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - الذهب المزوج	أوكتايفو بات	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألكوس هكسلي	ت : مارلين تانرس
٤٥ - التراث المفقود	روبرت ج نيتا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : مصد برلة وعثمانى اللورد ويوسف الأملكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوييا وخ . م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التديعى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى قطيم وعادل بمرdash
٥٣ - الدراما والتطيم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان رود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد الطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسيوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أنثريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بنديكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميغيل	ميغيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صانقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ - الابتلاء بالتقرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الصوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتوني جينز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - رسم السيف (قصص)	نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح	كارلوس ميغل	ت : نادية جمال الدين
الإسبانيونأمريكي المعاصر	مايك فينرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٣ - محبثات العولة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٤ - الحب الأول والصحبة	أنطونيو بويزو بايخو	ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني	قصص مختارة	ت : إيوار الخراط
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٨ - الهم الإسبانى والابتزاز الصهيونى	بيفيد روينسون	ت : إبراهيم قنديل
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠٠ - مساعلة العولة	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحو
١٠١ - النص الروائى (نقائات ومناهج)	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإبرسى
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الوهاب المؤتب	ت : محمد بنيس
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	جيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيب
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعور
١٠٦ - الأدب الأندلسى	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر		

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد
١٠٩ - حروب المياه جون بولوك وعادل درويش
١١٠ - النساء في العالم القامى حصنة بيجوم
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون
١١٢ - الاحتجاج الهادئ أولين علوى ماكليود
١١٣ - راية التمرد سادى پلانت
١١٤ - مسرحيات صمد كوتجى وسكان المستعم وول شوينكا
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا تلمسون
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر بى بارون
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد
١٢١ - الليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢ - نظام الصوبية القديم ونموذج الإتسان جوزيف فوجت
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية نيل الكسنر ونيكولينا
١٢٤ - الفجر الكائب جون جراى
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديللى
١٢٦ - فعل القراءة فولفانج إيسر
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحى
١٢٨ - الألب المقارن سوزان باسنيث
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا بولورس أسيس جاروت
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندز فرانك
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين
١٣٢ - ثقافة العولة مايك فينرستون
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على
١٣٤ - تشريح حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥ - للخطر من قدس. إيلين (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كونز
١٣٧ - منكرات ضابط فى الحقبة الفرنسية جوزيف مارى مواريه
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف إيفيلينا تارونى
١٣٩ - پارميغال ريشارد فاجنر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هريوت ميسن
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ولبيل أ. م. فورستر
١٤٣ - قضايا التطوير فى البحث الاجتماعى ديريك لايدار
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كاراو جولونى
- ت : محمود على مكى
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سميرة رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : ليس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : نخبة من المترجمين
ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بليغ
ت : سمحة الخولى
ت : عبد الوهاب غلوب
ت : بشير السباعى
ت : أميرة حسن نويرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقي جلال
ت : لويس بقطر
ت : عبد الوهاب غلوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحى
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : مصطفى ماهر
ت : أمل الجبورى
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومى
ت : عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويستس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت : على عبد الرؤوف البعبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد نورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فانتوك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	بيفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليفاندر كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيرى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جورجون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الشعب	أ. ن أفانا سيفا	ت : سهير المصايفة
١٦٦ - العلاقات بين المتنين والطائنين في إسرائيل	يشعياهو ليتمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أنبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مظاهرات من الشعر الهنالى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي	فستنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جياسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : نسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزْجَ علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأنثى	اللين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد القانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحته إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مخترعات من لقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إيوان إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبورك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	ألفاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شاراز	ت : أحمد محمود هويدي
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهبولة تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقي	رامون خوتاسنديز	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - المرشد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فريتيان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الفتى
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان	مرزيان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر منذ قوم ثلثين حتى رجل ج. قلمر	ريمون فلور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جينتز	ت : محمد محمود محي الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طليعتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانزو ايشجورود	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية في الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفاقي	جريجورى جوزدانييس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراي	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيراينر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر ابراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	بيفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإيماني في القرن السابع عشر	موسى مارديا ليف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وواف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مازق البطل الوحيد	نورمان كيغان	ت : أمير ابراهيم العمري
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى ابراهيم فهمي
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى ابراهيم فهمي
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تيريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : ابراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكثاد	ت : ياسر مصد جاد الله وعري مديولى أحمد
٢٣٩ - العربى في الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وليهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الفليان	لاورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركث	ت : على ابراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحدائق فى مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزيق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فيتك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ليف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ليف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - بيكارث	ليف روينسون وجوئى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : قاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جورنون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إيوارد مندوتا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم مويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرويكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج ٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم النسوقى شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة القرية	توماس مى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بريارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - س. س. إلهام شاعرًا وثقافيًا وكتّابًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرائك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٢٤٣ / ٢٠٠١



10.00 LE

د. عبد القادر التمساني - صاحب الكتابة بالكاميرا
واهتم معا - فنون السينما ، ولا غرابة في هذا ؛ فمما يُعرف عنه أنه
قد نال من الثقافة السينمائية أوفى نصيب ، وملك ناصية اللغة والقدرة
على التعبير المبتكر ؛ فاستقام له أسلوب سينمائي قصيح ، متحرر
من التعقيد ، مترفع عن الأخطاء وهو خير يرفق السينما .
وهذا الكتاب يستجلي أسرار فنون السينما على نحو اتسعت معه
دائرة معرفته به ؛ بحيث شملت تاريخه ، بدءاً من إرهاصاته الأولى ،
قبل قرن من عمر الزمان ، وحتى مجيء الموجة الجديدة الفرنسية مع
بدايات عقد الستينيات .

يعرض الجزء الأول - باختصار غير مخل - لجميع مراحل صناعة
الفيلم، بدءاً من السيناريو وحتى الإخراج ؛ فإذا ما انتقلنا إلى الجزئين
الثاني والثالث - وهما خاصان بدراسات وأفلام مختارة - فسنجد
أن الاختيار في كليهما قد صادفه التوفيق إلى حد كبير ، وفي النهاية
يأتي دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية.

